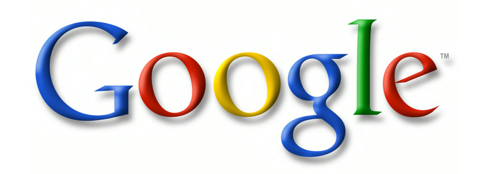
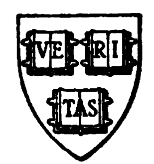





VE
RI
TAS

Gluck und die Oper.

Zweiter Theil.

Gluck und die Oper.

Von

Adolf Bernhard Marx.

Mit dem wohlgetroffenen Portrait Gluck's, einem Autographen und vielen Musik-Beilagen.

Zweiter Theil.

Berlin, 1863.
Verlag von Otto Janke.

Viertes Buch.

Die französische Zeit.

Nieder und hoch.

Mit drei grossen Werken also hatte Gluck seine Idee von der Oper verwirklicht. Wien war die Schaubühne seiner Unternehmung.

War er zufriedengestellt?

Er konnte es nicht sein. Wie hoch ihn auch sein Selbstgefühl und das Bewusstsein von seiner Leistung aufrichten mochte: der Künstler bedarf der vollen Wirkung nach aussen, nicht sowohl (wie die Meisten annehmen) aus Ruhmbegier oder gar zur eignen Bestätigung und Bestärkung, sondern einfach, weil es sein Beruf ist, seine Idee in das Leben zu führen, und weil er nicht ablassen kann dafür zu wirken, so lange die Möglichkeit dazu vorhanden ist. Diese Wirkung nach aussen war aber keineswegs zufriedenstellend, und konnte es nicht sein.

Gluck trat mit seiner Idee der Richtung und Gewohnheit eines ganzen Jahrhunderts entgegen, einer Gewohnheit, die nicht da oder dort, sondern überall, bei allen Völkern so tiefe Wurzeln geschlagen, dass man kaum an die Möglichkeit einer andern Richtung dachte. Er hätte sich mit seinen einfachen, gesunden und grossen Gedanken an das Volk wenden müssen. Aber die Völker allesammt lagen für freiere und höhere Geistesrichtungen in dumpfem Schlaf versunken, führten der Masse nach ein geducktes Werkeltagsleben. Gluck fand nur Höfe, Adel, die einzelnen Begüterten des Bürgerstandes, die sich zu jenem herangestohlen hatten; und da war für

geistige Interessen kein Bedürfniss rege, nur Rettung vor der Langweiligkeit des leeren, eiteln und hoffärtigen Daseins durch Sinnenkitzel, Spielerei und kostspieliges Schaugepränge ersehnt. Die italische Oper, wir haben es schon gezeigt, beruhte auf dieser Lebensrichtung, war mit ihr auf das Engste verflochten, alle Einrichtungen, die Bildung der Sänger, die Ansichten der Musiker waren damit im Einklang; wie hätte Gluck mit seiner reinen und hohen Idee da leicht durchdringen können? War überhaupt Wien der richtige Mittelpunkt, von dem aus die neue Idee sich über die Welt verbreiten konnte? war Deutschland in seiner damaligen Verkommenheit, in die kürzlich erst Lessing, Friedrich der Grosse und wenige Andre Lichtstralen hineingesendet, die ganz andre Seiten des Lebens trafen, — war dieses Deutschland die rechte Stätte für ein neues und zwar dramatisches Unternehmen? hatte nicht Friedrich selbst sich der gluckschen Musik unzugänglich erwiesen, sich ein Paar Sätze aus Alceste konzertmässig vortragen lassen und dann die Aufführung herb abgelehnt? Wien selber hatte sich nach seiner naturfrischen Empfänglichkeit theilnehmend erwiesen; aber viel weiter war man mit der Sache nicht gekommen; die dritte Oper, Paris und Helena, hatte sich — allerdings durch Schuld des Dichters und des ihm allzubereitwilligen Musikers — nicht halten können.

Gluck fühlte das Alles. Er empfand es schmerzlich, ohne gleichwohl in seiner Ueberzeugung zu wanken. Die Dedikation zu Alceste gab ihm Anlass, seine Idee im Gegensatze zu dem bisherigen Treiben darzulegen mit dem Selbstgefühl, das ihm ziemte, klar soweit sein Künstlerbewusstsein reichte, fehlgreifend wo er (oder sein Mitarbeiter) über die Bestimmung der Musik philosophirte. In der andern Dedikation tritt die Unbefriedigung am bisherigen Erfolge deutlich hervor; missmuthig weiset er, wie einst Friedrich auf die Kosaken („Sieht Er, mit solchem Gesindel muss ich mich herumschlagen!") mit verwendeter Hand, auf „die Halbgelehrten, die Kunstrichter und Tonangeber", als die Gegner jeden Fortschritts, und stellt ihrer schulmeisterlichen Splitterrichterei den künstlerischen Beruf und Muth gegenüber, den festen Beschluss,

nicht der Weichlichkeit und Schulkonvenienz nachzugeben, sondern tapfer, streng, ja hart — wenn es sein muss — das zur Sache Gehörige geradsinnig auszusprechen. Es war dieselbe Widerbellerei, damals von Agrikola und andern norddeutschen Schulpedanten gegen Gluck erhoben, die später gegen Mozart, gegen Beethoven und Andere laut ward und dem unbegriffenen neuen Gedanken gegenüber stets sich wiederholen wird.*) Die Sache wäre nicht der Erwähnung werth, hätte sie nicht Anlass zu Glucks Zeugniss über die Wahrheit gegeben. —

Mittlerweile gab die Vermählung des Infanten Joseph mit der Erzherzogin Amalie Anlass zu Festlichkeiten, die am 27. Juni 1769 in Wien begannen und am 24. August in Parma fortgesetzt wurden. Gluck, eben noch mit Paris und Helena beschäftigt, erhielt den Auftrag zu den theatralischen Festmusiken. Dieselben bestanden aus vier verschiedenen dramatischen Spielen. Das erste war der

*) Damit man sich über das, was Gluck widerfahren, beruhige, theilen wir den Bericht der „Chronik von Berlin" (Band 9, Seite 133) über Don Juan mit. Es ist ewig der bissige Protest der Nichtbegreifenden gegen die neue Idee.

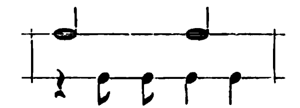
„Dass Herr Mozart ein vortrefflicher, ein grosser Komponist ist, wird alle Welt gestehn; ob aber nie was grösseres vor ihm sei geschrieben worden, und nach ihm wird geschrieben werden, als diese Oper quaestionis, daran erlaube man uns zu zweifeln. Nicht Kunst in Ueberladung der Instrumente, sondern das Herz, Empfindung und Leidenschaften muss der Tonkünstler sprechen lassen, dann schreibt er gross, dann kommt sein Name auf die Nachwelt. Gretry, Monsigny, Philidor sind und werden davon Beweise sein. Mozart wollte in seinem Don Juan etwas Ausserordentliches schreiben, so viel ist gewiss; das Ausserordentliche ist auch da, aber nicht das Unnachahmliche und Grosse! Grille, Laune, Stolz, aber nicht das Herz war Don Juans Schöpfer, und wir wünschen lieber in einem Oratorium oder sonst einer feierlichen Kirchenmusik die hohen Möglichkeiten in der Tonkunst von ihm bewundern zu können als in seinem Don Juan, dessen Ausgang so ziemlich analog ist mit einer Schilderung des jüngsten Gerichts, wo, wie Seifenblasen, die Gräber aufspringen, Berge platzen, und der Würgengel mit der Schreckenstrompete zum Aufbruch bläst. Bei allem Dem hat diese Oper der Direktion gute Einnahmen geschafft, und die Gallerie, die Logen und das Parkett werden in der Folge nicht leer sein; denn ein geharnischter Geist und feuerspeiende Furien sind ein sehr starker Magnet."

Prologo delle Feste d'Apollo,

der dem Ganzen zur Einleitung diente.

Eine Symphonie*) geht dem Prolog voran. Ihr Hauptsatz (C-dur 4/4) ist — die Ouvertüre zu Telemach, die wir Th. I, S. 192 besprochen haben. Sie war glänzend genug, um auf dem Hoffeste zu figuriren, unbeschadet der nicht passenden Züge; zu neuer Arbeit mag Gluck wohl Zeit und Lust gefehlt haben. Der zweite Satz ist ein etwas abgestandenes Andante in A-moll; statt des dritten Satzes — die Symphonieform ist also nicht zweckmässig befunden worden — tritt sogleich die Handlung ein.

Ein Chor (wieder C-dur — im Anschluss an die Symphonie) von Deliern, die Handlung geht auf der Insel Delos vor, ruft den mächtigen Gott, den blonden Phöbus an, sich zu erheben und nach Delos zurückzukehren. Der Chor hat Vollschall; von besondern Gedanken ist nichts zu verspüren, die Stimmen gehen plan miteinander, kaum, dass sie sich rhythmisch, etwa so,



gelegentlich unterscheiden. Kurz, wir sind auf altherkömmlichem italischen Boden.

Anfrisius, Oberhaupt der auf Delos weilenden Athener (Diskant, der Kastrat Millico) und Arcinia, die Führerin der athenischen Mädchen, rufen im langen Rezitativ den Gott an; der Priester (Tenor) fühlt sich vom Gott erfüllt, sieht die Zukunft des hohen Paars und den Ruhm Parma's durch alle kommenden Jahrhunderte; — es ist die alte geschmacklose Kriecherei vor Hohen und Allerhöchsten, bei der Herz und Kopf kalt und leer bleiben.

*) Die Partitur der Werke, die Schmidt nicht gekannt, findet sich in der Bibliothek des Joachimsthals zu Berlin. Der wohlbewanderte Dr. O. Lindner hat schon in der vossischen Zeitung vom 17. Juni 1860 darauf hingewiesen.

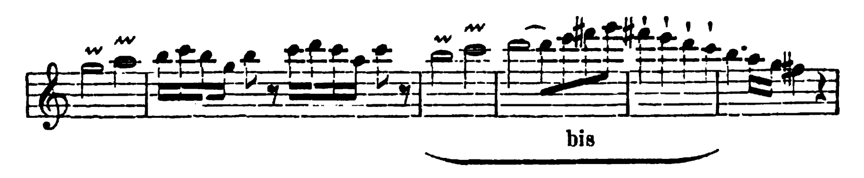
Gluck hat dabei gethan, was seines Amts war. Der Priester muss nicht allein prophezeien, sondern auch eine stattliche Bravourarie in der bekannten Form von HS. — MS. — DC. zu singen. Nach ihm trägt Anfrisio eine liebliche Ariette mit Koloratur und in bewusster Form, Arcinia eine Bravourarie vor, in der der Gesang mit einer obligaten Trompete konzertirt; der Text (ma della tromba grave insignior il fragore) hat dazu den Anstoss gegeben. Der erste Chor wird zum Schlusse wiederholt.

Das zweite Festspiel heisst

Atto di Bauci e Filemone;

das Paar tritt hier in der Blüte der Jugend auf, Jupiter verleiht ihnen Unsterblichkeit und versetzt sie unter die Halbgötter. Natürlich ist das mythologische Paar ein Vorbild ewiger Jugend u. s. w. des fürstlichen Paares.

Nach einer Ouvertüre (E-moll) mit Quartett, Oboen, Fagotten, Hörnern und einem obligaten Violoncell singen Philemon und Baucis, beide Sopran, ein angenehmes Duett, ganz in italischer Weise; sie lieben sich und sind glücklich, das ist der Inhalt. Jupiter (Tenor) tritt auf und beklagt sich über das gottlose Volk, über diese unselig Gebornen (empio popolo, . . . mal nata gente), die, jedes Naturgesetzes vergessend, ihn, den Fremdling, schlecht behandelt hätten. Das Paar bietet ihm Gastfreundschaft an und er giebt sich ihnen als reputirlicher Bürger von Kreta (di Creta abitator non vile) zu erkennen, der sich dankbar erweisen könne. Philemon (das Alles ist natürlich Secco) spricht sich zufrieden aus und singt eine menuettartige Arie zu Baucis Lobe. In solcher Unschuldigkeit fliesst das Ganze weiter. Nach allerlei Zwischenreden trägt Baucis eine Bravourarie (Il mio pastor tu sei) nach bewusstem Zuschnitte vor, aus dem König-Hirten entlehnt. Die berühmte Lucrezia Agujari hatte die Partie zu singen; wir geben blos diese Stelle,



zum Zeichen ihrer Sängerbegabung und der Art der Komposition. Da galten die schönen Worte der Alcestendedikation nicht.

Hieran schliesst sich (wenn die Partitur, wiener Abschrift, vollständig ist) ein Solo mit Chor, also A-dur unmittelbar an C-dur, was Glucks Art sonst nicht ist. Dieser Gesang, — „Di due bell' anime Il fido amore fregiar d'onore Da noi si vuol . . . . . “, — streift so nah' an den ersten Chor aus Paris und Helena, dass man, wie hier die Melodie zeigt,



die Entlehnung aus einem Werke für das andre wohl nicht verkennen kann; auch die Pizzicato-Begleitung ist beibehalten. Aber welcher Satz ist der ursprüngliche? Wir meinen, der in Paris und Helena, so treffend erscheint er da und so unendlich höher steht diese Oper, als die Festspiele allesammt; gleichwohl muss auffallen, dass die obige Gestaltung die bei weitem weniger abgerundete ist. Auch der zweite Mittelsatz aus der Opernscene findet sich im Festspiele.

Jupiter giebt sich zu erkennen. Ein Chor, feierlich durch seine choralartige Form, singt „Ewigen Preis dem König der Götter“, der sich dann nach vorgängigem segenspendendem Rezitativ in einer sanften Arie mit obligater Viola, obligatem Violoncell und zwei Fagotten vernehmen lässt. Wir übergehen ein Duett des Liebespaars mit anschliessendem Chor und eine zweite Arie des Jupiter. Dieser will nun die Gottlosen, die ihm Aufnahme verweigert, strafen; es folgt eine Sturmscene, „Tempesta con fulmini“ überschrieben,

mit auf- und abjagenden Geigen und vollem Orchester. Philemon und Baucis bitten um Erbarmen, ihre Hütte wird in einen Tempel verwandelt, sie werden dessen Hüter, der Himmel erwartet sie.

Das dritte Festspiel ist

L'atto d'Aristeo

benannt. Wir haben nicht Ursach, auf das bedeutungslose Spiel näher einzugehn. Es wird durch eine muntre Introduktion eingeleitet. Im gewöhnlichen Secco schwimmt eine Arie, eine recht artige, sinnige Ariette heran, dann eine Bravourarie nach bewusstem Zuschnitte, eine kurze, empfindungsvolle Kavatine. Nun ertönt eine Symphonie, in sanften Weisen zum Altar zu geleiten. Ein Tanzchor, eine Bravourarie, (Umarbeitung der Schlussarie des zweiten Akts aus Semiramis) noch ein Tanzchor, ein Terzett und der Schlusschor haben geringe Bedeutung.

Das vierte Festspiel war die Oper Orpheus, in einen einzigen Akt zusammengezogen.

Wie muss Gluck nach seinen drei Opern bei diesem Hofdienste zu Muthe gewesen sein, mit dem er in das alte Herkommen zurückkehren und mit seinen Gedanken und Werken in den schroffsten Widerspruch treten musste! Aber er diente. War es jener angeborne und anerzogene Hang, den wir früh schon gewahr worden? waren es die Verhältnisse zu Hof und Amt? war es der Drang nach Bethätigung und der Mangel eines seiner Idee entsprechenden Operngedichts, was ihn fesselte? wir wissen es nicht; wahrscheinlich alles dies vereint.

Indess war es an der Zeit, dass er aus diesen aussichtlosen Verhältnissen, — aussichtlos für den Fortschritt auf seiner Bahn, — erlöset wurde. Und er ward es. Diese faden Festspiele waren seine letzte Hoffrohne. Er selber suchte neue Wege für seinen Beruf.

Daneben hatte er Gelegenheit, einem jüngern Musiker, dem nachher geschätzten Antonio Salieri, hülfreich zu werden. Salieri, damals 20 Jahr alt, ein Schüler des Wiener Kapellmeisters Gass-

mann, hatte sich voll Verehrung Gluck angeschlossen und von ihm zu lernen gesucht. Nun hatte Boccherini, Tänzer bei der wiener Oper und leidenschaftlicher Liebhaber der Poesie, eine komische italische Oper, Le donne letterate, geschrieben. Auf Calzabigis Rath vertraute er die Komposition dem jungen Salieri an, der sich frisch an die Arbeit machte. Darauf gewann Calzabigi den Theaterunternehmer und leitete eine Zusammenkunft desselben, des Dichters, Salieri's, Glucks und J. Scarlatti's ein. Salieri sass am Klavier und trug vor, Gluck und Scarlatti sangen in den mehrstimmigen Sätzen mit, der Dichter war äusserst gespannt, was seine Worte und scenischen Finessen unter der Musik am Klavier für einen Effekt machen würden, der feine Calzabigi beobachtete den Impresario, der nicht wusste was er denken sollte und auf Erleuchtung von aussen wartete; — Salieri's Geschick hing in der Schwebe. Da war aber Gluck! — „Gluck, der mich (erzählt Salieri) stets geliebt und aufgemuntert hatte,“ zeigte sich gleich Anfangs mit der Arbeit zufrieden und empfahl das Werk dem Impresario mit der gewichtvollen Versicherung: „es enthalte, was hinreicht, dem Publikum Vergnügen zu machen.“

Die Oper wurde angenommen, Glucks Ausspruch wurde bekannt, das Werk fand Beifall und Salieri war die Bahn glücklich eröffnet. Beide Komponisten, der ältere und der jüngere, blieben lebenslang Freunde; Salieri aber zog bei jeder neuen Arbeit Gluck zu Rathe. Wir wollen nicht (gegen Schmidt und Andere) in Abrede stellen, dass Gluck günstigen Einfluss auf Salieri gehabt; namentlich mag die grössere Ruhe und Breite der Gestaltung, die sich gegenüber den meisten Zeitgenossen in Salieri's Kompositionen zeigt, von dort stammen. Nur fehlte dem Jünger die Geistestiefe und Karakterkraft, den weitgezogenen Umrissen auch gemässen Inhalt zu verleihn und überhaupt Glucks eigentliche Idee zu fassen. Nur sehr bedingt kann man ihn einen Jünger Glucks nennen.

Gluck selber hatte sich aus dem Getreibe des Bühnenlebens in die Stille des Hauses zurückgezogen, das der Sammelplatz aller Gebildeten geworden war. Nicht, zu ruhen, war seine Absicht. Er

sann auf neue Werke und bereitete sich auf sie vor. Dazu bot ihm ein Dichter die Hand, den er bereits in den letzten Jahren aus seinen Gedichten kennen gelernt und liebgewonnen hatte.

Klopstock war es. Wir Jüngere, die wir an Schiller und Goethe aufgewachsen sind, können gar nicht ermessen, welche Begeisterung zu seiner Zeit Klopstocks Erhebung erregte, sein grosser Sinn, wenn vor ihm das Bild des Erlösers, oder das der Alten aufstieg, oder die Gedanken an Freiheit und Vaterland ihn entflammten, — welchen Wiederhall seine Stimme weckte, die gleich Glockenschall und Waldesrauschen um so mächtiger tönte, je weniger der Dichter ihm bestimmt individualisirten Inhalt verlieh. Er stand hierin mit dem Gluck, der Orpheus und Alceste geschaffen, auf gleicher Linie, ja, man darf geradezu seiner Poesie zu gutem Theil reinmusikalischen Inhalt beimessen. Nur Gluck ging weiter, schon in Paris und Helena.

Dass Klopstock Glucks verwandte Seele zu schöpferischem Anschluss entzündet, ist leicht begreiflich. Gleichwohl sollte daraus keine Frucht spriessen, die beider vorzüglichen Männer vollkommen würdig gewesen wäre.

Das erste Werk, das aus dieser Neigung Glucks entsprungen, ist ein Reihe von

Klopstock's Oden und Lieder,
beim Klavier zu singen, in Musik gesetzt von Gluck,
bei Artaria in Wien herausgegeben.

Wenn irgend ein Werk der gegen Gluck (I. S. 447) ausgesprochenen Behauptung, er deklamire blos, er singe nicht, zu statten kommen kann, so ist es diese Reihe von Liedern. Sie sind durch und durch deklamatorisch, nämlich einzig auf Betonung des Wortes gerichtet; Manches ist mit Nachdruck gegeben, Vieles geradezu verholzt zu nennen; Blüte des Gesangs, Hauch des Seelenlebens wüssten wir in keinem dieser Sätze nachzuweisen.

Und dennoch beweist dies Alles nichts gegen Glucks künstlerischen Standpunkt. Er hat nur in der Wahl der Gedichte fehlgegriffen.

Was ihn zu ihnen hinzog, war eben kein besonderer Inhalt, sondern der hohe Ton, der durch alle hindurch klingt und sich vor Allem in den scharfgezeichneten und karakterathmenden antiken oder der Antike nachgebildeten Versmaassen ausprägt. Diese Rhythmen, stets wirksam, damals neu und noch wirksamer, waren offenbar Gluck zuerst fühlbar geworden; der nächste Beweis ist, dass er öfter das prosodische Versmaass über die Komposition gesetzt, gleichsam als deren Regel und Schlüssel; den weitern Beweis finden wir in der unbedingten Treue, mit der die Komposition sich dem Versmaasse fügt. Gluck hat geirrt. Man kann klopstocksche Gedichte freier und wirksamer, einige sogar gleich streng und doch musikalischer behandeln. Allein es ist ein einzelner Fehlgriff, der den Komponisten dieser einen Aufgabe gegenüber unfrei gemacht hat, nicht aber ihn als allgemein unfrei bezeichnen kann.

Wohl möglich, dass ihm selber diese Sätze nur als Versuche und Vorübungen zu einem ganz andern und ungleich wichtigern Unternehmen dienen sollten, mit dem er sich lange sehr ernstlich trug.

Dies war die Komposition der

Hermannsschlacht

von Klopstock, dieses merkwürdigen Gedichts, mit dem Klopstock um 1768 hervorgetreten ist.

Von der Komposition ist keine Note niedergeschrieben worden. Demungeachtet war es Gluck hoher Ernst mit der Unternehmung, wie es Klopstock hoher Ernst mit dem Gedichte gewesen war. Ihn hatte Liebe zum Vaterlande begeistert, das damals in ihm mit den Begriffen von Freiheit und Gerechtigkeit zusammenschmolz. Daher hatte er sein Gedicht dem Kaiser von Deutschland gewidmet, den er für den ächten Vertreter des Vaterlands hielt. „Ich übergebe,“ hat er geschrieben, „unserm erhabenen Kaiser dieses vaterländische Gedicht, das sehr warm aus meinem Herzen gekommen ist. Nur Hermann konnte seine Schlacht wärmer schlagen. Sie, gerecht und bedacht und kühn, wie jemals eine für die Freiheit,

und deutscher als unsre berühmtesten, ist es, die gemacht hat, dass wir unerobert geblieben sind."

Gluck war nach Deutschland zurückgekehrt und hatte überall die italische Oper wiedergefunden. Aber schon stiegen die ersten Lichtwolken eines neuen Tages empor über dem Volke. Es gab ein Vaterland, an dem ein Gluck, von Klopstocks Hand geleitet, theilhaben konnte, wenn auch das Volk noch nicht an ihm. Klopstocks Hochgefühl riss den Musiker, der stets für alles Grosse und Wahre das Herz offen gehabt, hin zur Komposition. Sie scheint fast unabsichtlich in ihm entstanden und gewachsen zu sein. Denn er hielt sie fest, aber nur im Geiste, er trug sie Freunden begeisterungsvoll vor, — aber er kam nie dazu, auch nur eine Note aufzuzeichnen. Und das währte geraume Zeit; 1775 trug Gluck verschiedne Sätze aus der Hermannschlacht dem Dichter vor, 1783 dem Kapellmeister Reichardt, gegen den er äusserte, er müsse noch besondre Instrumente zu dieser Komposition erfinden. So ist das Werk mit seinem Geist' entflohn.

Dass er es aber unternommen, ist in mehr als einer Beziehung denkwürdig, zunächst für seinen Karakter bezeichnend. Denn die Zielpunkte, die der Mensch sich setzt, bezeichnen sein Streben und seinen Karakter, bezeichnen sie noch treffender, als Vollführen und Gelingen, das beides (besonders das letztere) von vielerlei Verhältnissen abhängt.

Klopstocks Gedicht ist, wie er selber: grossinnig, hochtönend, mehr erhabener Schall als bestimmendes Wort, mehr Musik als Vorstellung, mehr schimmervolle, erhebende Vorstellung, als fest umrissener Gedanke.

Schon die Anlage drängt zur Musik hin.

Der unwandelbar festgehaltene Schauplatz ist bekanntlich ein Fels über dem Schlachthale, zu dem das Schlachtgetöse heraufschallt, von dem die Bardengesänge hinunterhallen und die Streiter zu höherer Kampfeswuth entzünden. Aber die Schlacht und die Helden erblickt man nicht; nur einzelne Boten und Nebenpersonen gelangen hinauf, und nur zuletzt, nachdem schon alles entschieden

ist, tritt Hermann selber auf. Das Gedicht hat also gewissermassen keine Handlung (heisst auch nicht Drama, sondern Bardiet) und lässt den grossen Vorgang nur gleichsam im Wiederhall und in einzelnen, an sich nicht wichtigen Zeichen zu uns gelangen.

Dies ist, wenn man das Gedicht als Drama fasst und an scenische Darstellung denkt, eine grosse Schwäche. Die Darstellung, gleichviel was Musik leistete, hätte künstlerisch nicht befriedigen, — aber eben desswegen hätte die Komposition dramatisch nicht gelingen können, wie hoch auch die Kräfte des Komponisten reichten. Abermals, — wie bei Beethoven, — erkennen wir die Obhut, an deren Hand die Menschen wirken oder gehemmt werden, über menschlich Vorbedenken weit hinausreichend, an hervorragenden Menschen nur erkennbarer, wie an unbestimmtern und weniger beobachteten. Gluck hat die Hermannschlacht schreiben wollen, wie Beethoven nach der neunten Symphonie die zehnte und den Faust und die dritte Messe. Allein sie sind nicht dazu gelangt, denn sie hätten damit scheitern müssen und ihr reines hohes Bild hätte sich daran getrübt.

Dass Gluck aber jenes Werk hat schaffen wollen, das ist ein Beweis seiner Grossinnigkeit und Grossherzigkeit. Kein Deutscher kann diese Kunde von der ersten Freiheitsschlacht für unser Vaterland vernehmen, diese einfachen und grossartigen Bilder ursprünglicher Vaterlandsliebe und jener Heldengrösse schauen, die nur aus ihr erwachsen ist, ohne tiefinnerlichst bewegt zu werden. Das unwiderstehlich mächtige Aufathmen dieser Liebe zum Vaterlande, die hoheitvolle Gemüthsbewegung, der kühne Einherschritt jener in der Ferne nur schimmernden, nicht in bestimmten Zügen kenntlichen Gestalten unserer Ahnen lässt im Empfänglichen den Mangel reicherer Gedanken- und schärferer Karakterbildung gar nicht gewahr werden, über mancherlei geschichtlich Unbegründetes (Druiden, Barden, Einmischung römischer Mythologie) arglos hinwegblicken, — oder vielmehr die dichterische Nothwendigkeit, also Berechtigung anerkennen. Kein anderes Volk hat solch ein vaterländisch Gedicht aufzuweisen. Denn sie sind alle den Römern erlegen und

tragen bis auf den heutigen Tag das Gepräge dieser reichsten und rechtfremdesten Sclavenbesitzer, der Römer, auf Stirn und Brust, und haben damit als Erbtheil die Hingebung an Tyrannen behalten, wo nicht (wie die französischen) neben der Eitelkeit sich mit dem Scheinbild der Freiheit zu brüsten, den Durst, Andern und sich Tyrannei aufzulegen. Nur den Deutschen durch ihren Hermann wurde damals die Freiheit, und bis auf diesen Tag Selbständigkeit in Sprache, Gesinnung und Bildung erhalten.

Der deutsche Musiker aber, der hohen Sinn in sich trägt und machtvollen Klang in der Brust, — ein Gluck musste seine Brust bis zum Zerspringen ausgedehnt fühlen, wenn er sich vom Geist in der Mondnacht auf jenen Fels über der ewigen Schlacht führen liess, und da der Schlachthörner hohlen Schall, den dumpf vom Schildrand gebrochnen Kriegsruf (die Deutschen hielten den Schildrand vor den Mund, dass das Kampflied dumpfer und fürchterlicher hervorbräche) und die Gesänge der Barden vernahm, — geben wir uns der Vorstellung des Dichters hin, der den Musiker mit seinen „Zwei Chöre; Drei Chöre; Alle;“ immer schärfer hetzt, — unter den Gesängen jenen Lieblingschor Glucks:

> O Wodan, der im nächtlichen Hain
> Die weissen siegverkündenden Rosse lenkt,
> Heb' hoch mit den Wurzeln und den Wipfeln den tausendjährigen Eichenschild,
> Erschüttr' ihn, dass fürchterlich sein Klang dem Eroberer sei!
>
> Wodan! unbeleidigt von uns,
> Fielen sie bei deinen Altären uns an!
> Wodan! unbeleidigt von uns,
> Erhoben sie ihr Beil gegen dein freies Volk!
>
> Weit halle dein Schild! dein Schlachtruf töne
> Wie das Weltmeer an dem Felsengestade!
> Furchtbar schwebe dein Adler und schreie nach Blut und trinke Blut!
> Und die Thale des heiligen Hains decke weisses Gebein!

So anziehend aber und aufregend der erste Anblick des Gedichts für den grossinnigen Tondichter war, so unausführbar musste es

sich ihm unter der Arbeit erweisen. Vor allem, weil der Grösse des Gegenstandes keine ebenbürtig reiche Entwickelung des Vorgangs und der Karaktere entspricht, überhaupt kein eingentlicher Fortschritt der Handlung und Personen, ja statt der Handlung nur Schilderung derselben oder ihre Ausflüsse in Nebenhandlungen statthaben. Dann, weil dieser Mangel an Reichthum und Wechsel besonders im musikalischen Theile, in den Barden und Jungfraugesängen fühlbar wird; was die Musik geben konnte, musste sich so ziemlich in den ersten Gesängen erschöpfen, namentlich in jenem Wodanliede, das vielleicht eben desswegen Glucks Liebling war, weil es der erste der mächtigern Gesänge, vielleicht auch, weil es der letzte Gesang gewesen sein mag, den er geschaffen und über den er nicht hinausgekonnt. Endlich mussten die antiken oder den antiken nachgebildeten und äusserst frei (ohne Rücksicht auf den Abschluss der Sätze) gehandhabten Versmaasse der sinngemässen Melodiebildung auf das bedenklichste hinderlich sein. Sie liessen dem Musiker nur die Wahl zwischen rezitativischer und wirkungsloser Gestaltung, oder vollkommener Rücksichtlosigkeit auf das Wort und die Satzbildung des Dichters; ihm blieb, von einzelnen glücklich zu ergreifenden und rhythmisch mächtigen Zügen abgesehn, nur der allgemeine Schall und die Grosssinnigkeit, die Allem zum Grunde liegt, als erfüllbare Aufgabe.

Bestätigend für diese Auffassung ist Reichardts Angabe, dass die gluckschen Gesänge der Hermannsschlacht rein-deklamatorisch gewesen seien, — sie mussten wohl; dann auch, dass er noch auf neue mächtigere Instrumente für die Bardenchöre gesonnen. Glucks Orchester mit Naturhörnern und Posaunen war reich und mächtig und vielfarbig genug für jeden Ausdruck, wenn die Aufgabe zu wechselnden Mischungen der Klangweisen und zu mannigfaltiger Führung der Stimmen Anlass gegeben — und er dieselben in seiner Gewalt gehabt hätte, wie nach ihm die Erben seiner Kunst. So stand er mit seiner Aufgabe im unbestimmten Allgemeinen, und suchte das Allgemeine der Musikwelt — den Schall — durch neue Mittel zu bereichern und zu färben.

Noch ein zweiter Plan sollte in Glucks Geist aufsteigen, ohne zur Erfüllung zu kommen; er ward durch Dr. Burney den bekannten Geschichtschreiber über Musik und Reiseerzähler allgemeiner bekannt. Wohl möglich, dass Burney's Gegenwart zu weiterer Verfolgung des Plans mitgewirkt; der erste Anstoss kam anderswoher.

In Wien nämlich war Händels Alexanderfest, Dichtung von Dryden, mit einer untergelegten sinnlosen italischen Uebersetzung aufgeführt worden; die Uebersetzung hatte der Wirkung wesentlichen Abbruch gethan.

Gluck wurde vom Stoffe zu neuer Behandlung desselben angeregt. Ein Dichter (er ist nicht genannt) gab Glucks Auffassung Gestalt. „Das Drama“ beginnt mit einem Bacchusfeste, dem Alexander und Thais beiwohnen. Sie lassen Timotheus herbeirufen, um den Zauber seines Gesangs zu geniessen. Bevor er anlangt, streiten die Liebenden über seinen Werth; Thais behauptet, der Sänger sei unter seinem Rufe, Alexander, er überrage seinen Ruf. Nun tritt Timotheus auf und singt den Krieg von Troja. Alexander wird davon tief bewegt und bricht in die Klage aus, dass ihm für seinen unsterblichen Ruhm ein Homer fehle, wie Achill ihn gefunden. „Diese Art Kantate, (erzählt Burney*) deren Theile Gluck selbst unter einander verbunden hatte, brachte bei der Aufführung eine überaus grosse Wirkung hervor. Nur Gluck war noch nicht zufriedengestellt; er vermisste Handlung und scenisches Spiel, und wünschte wiederholt, ein Dichter möchte diesen Stoff zum Vorwurf einer Oper wählen.“

Es ist nichts daraus geworden, denn es konnte nichts daraus werden.

Gluck wohnte damals, als Burney (am 30. August 1772) Wien besuchte, in seinem eignen, sehr geräumigen und geschmack-

*) Seine Reise Th. 2. S. 176 der Uebersetzung. Wer der Dichter gewesen, wissen wir nicht. Das Wort „Aufführung“ wird wohl Vorlesung des Gedichts bedeuten, da von der Komposition desselben nichts gemeldet wird, im Gegentheil Gluck noch gar nicht mit dem Gedicht einverstanden war.

voll eingerichteten Wohnhause am Rennwege, einer langen Gasse in der Vorstadt Landstrasse. Da lebte er im Schoosse seiner Familie (Gattin und Nichte Marianne, die er als Tochter angenommen) und im Umgange mit gebildeten Freunden und Fremden, wie es scheint, ohne sonderlichen Antheil an dem Streite, den seine Reform hervorgerufen. Wien war damals in zwei Parteien gespalten, an deren Spitze auf der einen Seite die Namen Calzabigi und Gluck, auf der andern Seite Metastasio und Hasse standen. Hasse betrachtete, wie alle Italiener, deren einer er geworden war, die Stimme, den Gesang als Hauptgegenstand der Aufmerksamkeit auf der Bühne. Er und Metastasio verwarfen alle Neuerungen schlechtweg, hingen klettenfest an der gewohnten Manier, wiesen dem Dichter das Rezitativ und den erzählenden und thatsächlichen Theil der Oper, dem Musiker die Arien, Duette und Chöre als Antheil am Ganzen zu und wollten jeden in seinem Bezirke respektirt wissen. Es war zwischen ihnen und der andern Partei der ewig unausgefochtene Streit zwischen dem Philister, der auch in der Kunst blos geniessen und sich unterhalten will, und dem überall auf das Ideale und Erhebung am Ideal gerichteten wahren Künstler oder ächten Kunstfreunde.

Burney strebte natürlich nach Glucks Bekanntschaft und liess sich nebst dem englischen Gesandten, Lord Stormont, durch die Gräfin Thun, eine Freundin Glucks, bei ihm einführen. Gluck der bei solchen Gelegenheiten die Honneurs des Hauses gern mit einer gewissen Förmlichkeit machte, ging dem Besuche mit Frau und Nichte feierlich entgegen. Burney fand Glucks Gesicht stark von den Blattern gezeichnet, seine Züge und seinen Blick ziemlich widrig. Aber bald milderte sich der Ausdruck, und Gluck, der, wenn er wollte, ein wahrer Dragoner sein konnte (Burney's Worte), zeigte sich artig und gefällig.

Natürlich kam man sogleich auf Musik und Gluck liess von seiner Nichte zwei der besten Scenen aus Alceste singen, indem er sie begleitete. Das junge Mädchen (sie war dreizehn Jahr alt, eine Schülerin Glucks und später des Kastraten Millico) sang mit starker,

wohltönender Stimme und „mit unendlichem Geschmack, Empfindung und Ausdruck.“ So urtheilt Burney, der die besten Sänger jener Zeit kannte, mithin wohl zu urtheilen vermochte. Anderwärts nennt er „diese vortreffliche kleine Sängerin“ und spricht aus, sie sei schmächtig von Wuchs, scheine von zarter Organisation und fühle dabei so tief, was sie singe, dass er um ihre Gesundheit besorgt sein würde, wenn sie Profession vom Singen machen wollte. Das süsse Kind, dem nur eine kürze Blütenzeit zugemessen war, sollte Gluck entschädigen für den Mangel eigner Nachkommenschaft. Wie lieb mag ihm die junge knospende Stimme gewesen sein, wenn sie sich aus mitfühlender Brust seine mächtigen Accente wiederzugeben bestrebte, oft mit Glück, bisweilen mit unzulänglicher Kraft der Seele!

Damals, als Burney sie hörte, war Gluck froh; er zeigte sich, wie die Gräfin bemerkte, gesprächiger und gefälliger, als sie sich jemals erinnerte, ihn gefunden zu haben. Burney erinnerte ihn an England und seine damals, 1745, so beliebte Arie Rasserena aus Artamenes. Gluck trug sie und andre seiner damaligen Lieblingsarien vor und bemerkte sehr artig gegen die beiden Britten: England sei es gewesen, das ihn darauf geleitet (Th. I, S. 114) nur dem Studium der Natur zu folgen; Händel sei damals in England so in Ehren gewesen, dass Niemand etwas anderes (La caduta dei Giganti?) habe hören mögen.

Nun trug Marianne noch Verschiednes von andern Meistern, namentlich von Traetta, vor. Dann sang Gluck selber mehrere der besten Scenen aus seinen Opern, fast die ganze Alceste, besondere Stellen aus Paris und Helena und aus seiner neuen Oper Iphigenia in Aulis (wir werden gleich zu ihr kommen), von der er erst wenig Nummern niedergeschrieben, die er aber im Kopfe so vollkommen sicher ausgebildet hatte, dass er das Nichtnotirte eben so sicher aus dem Gedächtnisse vortrug, wie das Notirte aus der Partitur. „Mit so wenig Stimme als möglich (sagt Burney) wusste er die Gesellschaft zu unterhalten, ja gar in hohem Grade zu ergötzen; denn er ersetzte den Mangel an Stimme (er war 58 Jahr

alt) durch Reichthum der Begleitung, durch Nachdruck und Heftigkeit in den Allegros, und durch so treffenden Ausdruck, dass man den Mangel bald vergass.

Es mochte dem alten Herrn doch zu viel geworden sein.

Nach wiederholter Zusammenkunft kam Burney am Morgen des 11. September zu Gluck, um Abschied zu nehmen. Er traf ihn noch in den Federn und Gluck rief ihm, sich dehnend, zu, Je suis un peu poltron ce matin.

Der Britte hat so gut erzählt, dass wir auch sein Urtheil über Gluck bewahren mögen.

„An Erfindung (sagt Burney) zumal in der dramatischen Malerei und theatralischen Wirkung kommt ihm weder ein lebender noch verstorbener Tonsetzer gleich. Er studirt sein Gedicht zuerst lange, ehe er zum Tonsatze schreitet; er erwägt genau die Verhältnisse der Theile zu einander, wie auch die Grundlage eines jeden Karakters, und strebt mehr dem Gefühl und Verstande zu genügen, als dem Ohre zu schmeicheln. Darum ist Gluck nicht nur ein Freund der Dichtkunst, sondern er ist selbst Dichter. Stände ihm für den Ausdruck seiner Gedanken eine ausreichendere Sprache, als die der Töne zu Gebote, er würde ein eben so grosser Dichter geworden sein; und doch wird diese Sprache der Töne, so wie sie ist, unter seiner Bearbeitung eine überaus reiche, körnige, zierliche und nachdruckvolle. Selten kann man eine Arie aus ihrer Stelle nehmen und vereinzelt mit grosser Wirkung vortragen; denn das Ganze bildet eine Kette, wovon ein abgelöstes Glied seine wahre Bedeutung verliert. . . . . .

Wenn aber Gluck in seiner Kantilene die einfache Natur studirt, so ist er doch in seiner Begleitungsweise zuweilen nicht nur gelehrt, sondern darin noch mehr als Dichter — er ist Maler. Seine Instrumente malen sehr oft den Gemüthzustand des Singenden und verleihen den Leidenschaften die lebhafteste Färbung." —

In Bezug auf Iphigenie setzt er zu: „Wenn es den Verfechtern der alten französischen Musik möglich ist, irgend eine andere Musik,

als die Lully's und Rameau's mit Vergnügen zu hören, so muss es diese „Iphigenie" sein, in der sich Gluck dem Nationalgeschmacke der Franzosen, ihrem Styl und ihrer Sprache so weit angeschmiegt hat, dass er den einen oft nachahmt, und den andern in sich aufgenommen zu haben scheint."

Wir wollen die Ruhe, in der wir Gluck gefunden — nach langer Zeit die erste, deren er genoss — durch keine Bemerkung stören.

Nach Frankreich.

Schon haben wir im Vorbeigehn von dem Werke vernommen, das mitten unter den Hofarbeiten, Unternehmungen und Projekten Glucks seinen Ursprung nahm und, zu hoher Bedeutung bestimmt, von allen damaligen Entwürfen allein vollendet werden sollte. Es war Iphigenie in Aulis.

Gluck hatte einst, vor zwanzig Jahren fast, Frankreich und die grosse französische Oper in ihrem Rameau kennen gelernt, wenn auch nur auf flüchtigem Besuche. Was in Italien galt, konnte seinen Geist nicht befriedigen; das Vaterland, ganz dem italischen Opernwesen verfallen, der wiener Hof wie alle andern deutschen Höfe, — sie alle konnten ihm für seine Idee keine Stätte, kein Verständniss bieten. Schon sein grosser Vorgänger, Händel, konnte keine seiner würdige Stätte im Vaterlande finden, so heruntergekommen waren durch die schlechte Wirthschaft der Fürsten die Zustände dort; er hatte in England ein zweites Vaterland suchen müssen und dort, immitten eines durch Freiheit und Selbständigkeit erstarkten und rührigen Volkes, die Bahn für sein volksthümlich Wirken gefunden, nachdem seine Bethätigung für die italische Oper in England durch seine Streitigkeiten mit den Primadonnen, Kastraten und dem Adel, — das heisst am innern Widerspruche mit sich selber, ein Ende genommen hatte. Auch Gluck musste seinen Werken eine günstigere Stätte suchen, und konnte sie nur im Auslande finden.

Sollte er nicht bei jenem Zusammentreffen mit Burney an England, an eine Thätigkeit für England gedacht haben? — Es findet sich allerdings keine Nachricht darüber, und nur eine Spur (wenn man sie dafür gelten lassen will) in dem Projekt, das Alexanderfest neu zu bearbeiten. Gedichtet lag es schon vor und Gluck hatte dabei Hand angelegt; die Erinnerung an Händel, an Dryden, an England war angeregt, der Gedanke, das Gedicht zu einem Drama zu gestalten, musste sich alsbald unausführbar erweisen, für keine von beiden Gestalten war in Wien besondre Theilnahme zu erwarten. Wie viel oder wenig Grund man aber dieser Vermuthung beilege, es geschah nichts für das Alexanderfest, nichts für England.

Für Frankreich dagegen ward mehr als ein Antrieb rege. Zwar war Paris damals noch nicht so verheissungsreich und anziehend, als es später den fremden Komponisten erschien, vielmehr war Gluck der erste Deutsche (und nach Lully der erste Fremde von Bedeutung) der sich dorthin gewendet. Aber schon richtete sich die Aufmerksamkeit auf diesen Mittelpunkt des Glanzes und der geistreichen Bildung, als den man seit Ludwig XIV. Paris zu betrachten gewöhnt war; schon lauschten alle regsamen Geister auf Voltaire und Rousseau, die dort ihre Fackeln erhoben hatten, der Eine um den pfäffischen Einfluss, diesen ewigen Feind der Freiheit und des Fortschrittes, zu vertilgen, der Andere, um die Wege zu Freiheit und Fortschritt zu erleuchten; schon gewöhnte man sich, von dort aus diese Lebenserneuung zu erwarten, deren Bedürfniss allenthalben schmerzlichtief empfunden wurde.

Galt dies für Alle, so musste für Gluck noch gewichtiger der Gedanke sein, dass Paris ganz allein eine grosse Oper besass, die etwas Anderes war und wollte, als die italische, und die in ihrem Rameau (eigentlich schon in Lully) der Idee Glucks näher stand, wohl zu deren Entstehn mitgewirkt hatte. Denn die französische Oper trug vor Allem die Bestimmung in sich, ein Drama zu sein; sie hatte schon aus Lully's und Ludwigs XIV. Zeit her die geeignetsten Dichter der Nation gewonnen und für sich erzogen; endlich war die Nation, ihrem Naturell und ihrer geschichtlichen und staat-

lichen Bedeutung gemäss, zu Thätigkeit geneigt und rasch entschlossen, sie war damit von Grund aus dramatisch zu nennen. Ward sie gewonnen, so entbrannte dort (durfte man hoffen) ein wirksamerer Enthusiasmus, als damals in Deutschland zu erwarten war.

Auch Fétis weiset auf diesen Punkt hin. Er meint, Gluck habe fühlen müssen, dass dort, in Paris, sein System dramatischer Wahrheit am besten aufgenommen werden würde und er sich ihm da mit vollkommener Hingebung überlassen könne. Er habe auch gewusst, dass die Franzosen, wie noch jetzt, weniger Sinn für die Musik an sich selber haben, als an ihre Verwendung auf scenische Handlung.

In der That neigte Gluck immer entschiedener dahin, seinen Grundsatz dramatischer Wahrheit auf das Strengste zur Geltung zu bringen. Im Orpheus hatte er noch kein Arg gehabt, einen Kastraten für die Hauptpartie zu verwenden. In Paris und Helena, wo zwei Liebende einander gegenübertreten und der Unterschied der Geschlechter sich im Unterschiede der Stimmen hätte ausprägen sollen, musste die Unnatürlichkeit ihm fühlbar werden, gegen die Diskantstimme der Helena eine zweite Diskantstimme für die Rolle des Liebenden aufzuführen. Er sprach, jetzt durch den Nicht-Erfolg der letzten Oper geweckt, aus: nach seiner Ueberzeugung sei die Aufstellung von Kastraten in der Oper mit dramatischer Wahrheit und scenischer Wirksamkeit unvereinbar. Italien und Deutschland hatten sich fortwährend der Kastraten bedient, Frankreich nicht.

Allen diesen Beweggründen gab nun ein Mann Ausdruck und Halt, der gerade für das jetzt zu Unternehmende der geeignetste Anreger und Helfer war: du Rollet, Bailli des Malteserordens, ein „Mann vom feinsten Kunstsinn und Geschmack," wie Reichardt*) ihn bezeichnet, den Gluck schon vor Jahren in Rom kennen gelernt hatte und der sich jetzt als Attaché der französischen Gesandtschaft in Wien aufhielt. Er hatte die drei gluckschen Opern den Reform-

*) „An das musikalische Publikum."

periode gehört und war von Glucks Idee lebhaft ergriffen worden, was ihm bei seiner Vertrautheit mit den festen Formen der französischen Tragödie näher liegen musste, als den deutschen und italischen Zeitgenossen. Mit Gluck längst persönlich befreundet, in Paris wohl orientirt, begriff er, was Paris für Gluck und Gluck für Paris sein könne. Der Entschluss, für Paris eine Oper zu schreiben, war von Gluck bald gefasst, als Stoff wurde Iphigenie in Aulis gewählt, Racine's Trauerspiel sollte als Anlage benutzt werden.

Du Rollet ging sogleich an die Arbeit, das Trauerspiel zur Oper umzugestalten. Gluck, sobald er den Text in Händen hatte, ging mit gleichem Eifer daran, das Gedicht sich geistig anzueignen. Bald war die Komposition im Kopfe vollendet; einige Sätze, die bereits notirt waren, wurden in Gegenwart des Dichters dem kaiserlichen Hofe vorgetragen und fanden grossen Beifall.

Rollet, von Glucks Musik entzückt, that nun ungesäumt den ersten Schritt, um die Annahme und Aufführung der Oper in Paris einzuleiten. Er schrieb an einen der Direktoren der Academie Royale de Musique (Theater der grossen Oper) d'Auvergne folgenden Brief.*)

„Wien in Oesterreich, den 1. August 1772.

Mein Herr!

Die Hochachtung, welche Ihrer Person und ebensowohl Ihren ausgezeichneten Talenten wie Ihrem mir bekannten ehrenwerthen Karakter gebührt, hat mich bestimmt, Ihnen mitzutheilen, dass der berühmte, in ganz Europa bekannte Gluck eine französische Oper gesetzt hat, deren Darstellung auf dem Pariser Operntheater er angelegentlich wünscht.

*) Dieser Brief und die weitern Schriftstücke, die sich auf die pariser Angelegenheiten beziehn, ist in „Mémoires pour servir à l'histoire de la Révolution operée dans la Musique par M. le Chevalier Gluck (à Naples et à Paris 1781) mitgetheilt. Deutsch sind sie von Siegmeier unter dem Titel: Ueber Gluck und seine Werke — 1823 herausgegeben.

Wir werden nur die wichtigern Schriftstücke benutzen, da vieles zu seiner Zeit Wichtige jetzt an seiner Bedeutung verloren hat.

Nachdem dieser grosse Mann mehr als vierzig italische Opern geschrieben hat, die auf allen Bühnen, wo die italische Sprache Zutritt findet, mit dem grössten Beifall gekrönt worden sind, ist er durch ein reifliches Studium der Alten und Neuen, und durch tiefes Nachdenken über seine Kunst zu der Ueberzeugung gelangt, dass die Italiener in ihren dramatischen Schöpfungen sich von dem richtigen Wege der Kunst entfernt haben, dass die französische Behandlung des musikalischen Drama's die richtige ist, und dass, wenn sie bis jetzt noch nicht zu ihrer Vollendung gelangt ist, dies weniger den Talenten der wahrhaft achtungswerthen französischen Musiker zugeschrieben werden muss, als den Verfassern der Operngedichte, welche das Vermögen der Tonkunst verkannt und in ihren Erzeugnissen den Witz dem Gefühle, die Galanterie den Leidenschaften, die Süssigkeit und den Farbenreiz des Versbau's der Erhabenheit des Styls und der Handlung vorgezogen haben. Als nun Gluck nach diesen Betrachtungen seine Gedanken einem Manne von Geist, Talent und Geschmack mitgetheilt hatte, erhielt er von demselben zwei italische Dichtungen, die er in Musik setzte. Sie wurden auf den Theatern in Parma, Mailand, Neapel aufgeführt, hatten dort unglaublichen Erfolg, und bewirkten in Italien eine Umwälzung im Opernfache. Eine dieser, während des letzten Winters in Glucks Abwesenheit zu Bologna gegebene Opern*) zog mehr als zwanzigtausend Fremde zu den Aufführungen herbei, und trug der Theaterdirektion gegen 80,000 Dukaten ein.

Bei seiner Rückkehr nach Wien glaubte Gluck zu bemerken, dass die italienische Sprache wegen der häufigen Anwendung der Vokale sich zwar mehr zu dem, was die Italiener Passagen nennen, eigne, aber bei weitem nicht die Klarheit

*) Die hier gemeinte Oper ist Orpheus. Merkenswerth erscheint, dass der Franzose die grossen und kleinen Städte Italiens nennt, Wien aber, wo Orpheus und Alceste zuerst gegeben worden sind, nicht, und dass er von einer Opernrevolution spricht, die Gluck in Italien bewirkt haben soll, wo sie am allerwenigsten statthatte und statthaben konnte.

und Kraft der französischen Sprache habe, so, dass der Vorzug den wir der erstern (in Bezug auf Vokalisation) einräumen, auf die wahre dramatische Musik sogar zerstörend wirke, weil in ihr jede Passage unangemessen sei, oder wenigstens den Ausdruck schwäche.

Nach diesen Beobachtungen musste Gluck die gewagten Behauptungen einiger der berühmtesten Schriftsteller mit Unwillen ablehnen, welche die französische Sprache zu verläumden gewagt, als sei sie für grosse musikalische Schöpfungen untauglich. Niemand kann aber über diesen Gegenstand ein richtigeres Urtheil fällen, als Gluck, der, im vollkommenen Besitze beider Sprachen, die französische -- obschon ungewandt im Sprechen — dennoch gründlich versteht, weil er durch das emsigste Studium alle ihre Feinheiten und ihre Prosodie kennen gelernt und besonders über die letztere die tiefsten Beobachtungen angestellt hat. Auch hat er seit langer Zeit seine Talente in beiden Sprachen und in verschiedenen Gattungen der Schreibart versucht, und an einem Hofe Erfolg gehabt, dem beide Sprachen geläufig sind, obwohl das Französische für die Gesellschaft vorgezogen wird, — an einem Hofe, der um so urtheilsfähiger in diesem Felde ist, als Ohren und Geschmack fortwährend in Uebung sind. Seit diesen Beobachtungen wünschte er seine Meinung zu Gunsten der französischen Sprache durch thatsächliche Proben zu rechtfertigen, als ihm der Zufall die tragische Oper Iphigenia in Aulis in die Hände spielte. Er glaubte, in diesem Werke zu finden, was er gesucht.

Der Verfasser, oder, genauer zu reden, Einrichter dieses Gedichts ist dem Dichter Racine mit gewissenhafter Genauigkeit gefolgt, denn dessen Tragödie wollte er als Oper bearbeiten. Um diesen Zweck zu erreichen, war es nöthig die Handlung zusammenzuziehen und die Episode der Eriphile zu beseitigen. Im ersten Akte hat man, an der Stelle des Vertrauten Arkas, Kalchas eingeführt; dadurch ward die Exposition in Handlung verwandelt, der Stoff wurde vereinfacht und die Handlung gewann durch

diese Zusammenziehung lebhaftern Fortschritt. Das Interesse hat durch diese Aenderung nicht gelitten, es ist vielmehr so vollständig erhalten worden, wie in Racine's Trauerspiele. Da nach Hinweglassung der gedachten Episode die Lösung der Racine'schen Dichtung in der Oper nicht beibehalten werden konnte, so wurde die Handlung am Schlusse, der bessern Wirkung wegen, geändert, wozu sowohl die griechischen Tragiker, wie Racine selbst in dem Vorworte zu seiner Tragödie den Anstoss gegeben hatten.

Die Oper zerfällt in drei Akte, eine Eintheilung, die mir als die günstigste für eine Gattung schien, deren Handlung einen raschen Gang erfodert. Man hat, ohne dem Stücke Gewalt anzuthun, in jedem Akt aus dem Inhalte selbst ein glänzendes Divertissement in der Weise gewonnen, dass die Handlung dadurch nur gehoben und vervollständigt wurde. Man hat auch umsichtig dafür gesorgt, Situationen und Karaktere dergestalt gegen einander in Gegensatz zu bringen, dass sie eine pikante und nothwendige Abwechslung gewähren, welche die Aufmerksamkeit der Zuschauer ununterbrochen fesselt, und das Interesse der Handlung durch die ganze Zeit des Stückes lebendig erhält. Ohne Zuflucht zur Maschinerie zu nehmen und grosse Kosten zu verursachen, hat man Mittel gefunden, dem Auge ein edles und prachtvolles Schauspiel zu bereiten. Ich glaube kaum, dass eine neue Oper jemals in Scene gesetzt worden ist, die so wenig Geldmittel in Anspruch nimmt und doch ein überaus glänzendes Schauspiel gewährt. Der Verfasser des Stückes, dessen Vorstellung, mit Einschluss des Divertissements, nicht über zwei und eine halbe Stunde dauern dürfte, hat sich zur Pflicht gemacht, Racine's Gedanken, ja selbst dessen Verse beizubehalten, so weit es die Oper, die sich vom Trauerspiele wesentlich unterscheidet, zulassen möchte. Racine's Verse sind mit hinlänglicher Sorgfalt eingefügt, dass man im Styl des Ganzen kaum einen Unterschied bemerkt. — Die Wahl der „Iphigénie en Aulide" erscheint mir um so glücklicher, als der Bearbeiter, indem er Racine folgte, soviel es möglich war, sich den Erfolg seines Unternehmens

sichern und dadurch für den Verlust aller Eigenthümlichkeit hinlänglich entschädigt werden konnte.

Gluck's Name würde mich der Nothwendigkeit überheben, viel von der Musik dieser Oper zu sprechen, wenn das Vergnügen, das ich bei mehrern Wiederholungen empfand, mir zu schweigen erlaubte. Mir scheint, dass dieser grosse Mann in seiner Schöpfung alle Kräfte der Kunst erschöpft hat. Einfacher, natürlicher Gesang, stets aufrecht erhalten von wahrem, ergreifendem Ausdruck und einer bezaubernden Melodie; eine unerschöpfliche Abwechslung der Gedanken und Wendungen; die höchsten Wirkungen der Harmonie, auf das Schreckliche, Erhabene und Sanfte gleichmässig angewendet; ein schnell fortschreitendes, aber zugleich edles und ausdrucksvolles Rezitativ, Partien unsers französischen Rezitativs von der vollkommensten Deklamation; die grösste Abwechselung in den für den Tanz bestimmten Sätzen, von einer ganz neuen Gattung, voll der angenehmsten Frische; Chöre, Duette, Terzette, Quartette, alle gleich ausdrucksvoll, rührend und gut deklamirt bei der gewissenhaftesten Beobachtung der Prosodie: kurz, Alles scheint in dieser Komposition dem Geschmacke der Franzosen so ganz angemessen, und nichts darin enthalten zu sein, was dem Ohre derselben sich als fremdartig aufdringen könnte. — Und dies Alles ist das Werk des schöpferischen Talents eines Gluck; in ihm sehen wir überall den Dichter und Musiker zugleich; überall erblicken wir den Mann von Genie und Geschmack; nichts ist gewöhnlich, nichts vernachlässigt. —

Sie wissen, mein Herr, dass ich kein Enthusiast bin und dass ich bei allen Fehden über die neue Gattung der Musik eine entschiedene Unparteilichkeit beobachtet habe; ich schmeichle mir daher, Sie werden das Lob, das ich hier der Musik der „Iphigenie“ zu spenden mich bemüht habe, nicht misstrauisch deuten. Ich fühle mich eben so sehr Ihrer Beipflichtung versichert, als ich gewiss bin, dass Niemand die Fortschritte der Kunst sehnlicher wünscht, als eben Sie. Haben Sie dies nicht durch Ihre eigenen Worte und durch den Beifall bewiesen, den

Sie Männern lang gezollt haben, die sich in derselben Kunst auszeichneten? — Als Mann von Talent und als wackerer Staatsbürger werden Sie gewiss das Verdienst nicht verkennen, dass ein so berühmter Fremdling, wie der Ritter von Gluck, es der Mühe werth erachtet, sich mit unserer Sprache zu beschäftigen, und sie gegen die verläumderischen Beschuldigungen unserer eignen Schriftsteller in Schutz zu nehmen. —

Gluck wünscht nur zu wissen, ob die Akademie der Musik so viel Vertrauen in sein Talent setzen könne, um sich zur Aufführung seiner Oper zu bestimmen. Er ist bereit, die Reise nach Frankreich zu unternehmen; aber er muss die apodiktische Gewissheit haben, dass, und zu welcher Zeit seine Oper zur Darstellung gelangen werde. Wenn Sie für den Winter, die Fasten — oder Osterzeit noch nicht Alles besetzt haben, so könnten Sie nichts Bessers thun, als ihm eine dieser Zeiten anzuweisen. Gluck hat für den Monat Mai eine dringende Einladung nach Neapel erhalten; er will jedoch allen, aus irgend einer Verbindlichkeit entspringenden Vortheilen entsagen, wenn ihm die Zusicherung ertheilt wird, dass die Pariser Akademie, der ich dieses Schreiben zu unterbreiten bitte, seine Oper anzunehmen geneigt ist. Von der gefälligen Mittheilung Ihres baldigen Entschlusses wird auch Glucks Entschluss abhängen, ich aber werde mich geschmeichelt fühlen, wenn ich die Vortheile, welche für unsere Nation und deren Sprache, die auch Sie, mein Herr, durch Ihre Kunstbestrebungen verschönern helfen, daraus erwachsen würden, mit Ihnen theilen kann.

Ich verharre . . . . .“

Wir haben dem Briefe des Dichters der aulidischen Iphigenia seine gebührende Stelle nicht versagen dürfen. Aber eben so wenig können wir seinen ganzen Inhalt vertreten. Dass die Selbstgefälligkeit der Franzosen im gluckschen Rezitativ „ihr französisches Rezitativ“ erkennt, mag in Paris gut gewirkt haben; der Wahrheit gemäss ist, dass nie ein Franzose vor oder nach Gluck etwas dem gluckschen Rezitativ Nahekommendes geschrieben hat. Indess das

und Anderes verschwindet gegen die talentvolle und eifrige Leistung und Theilnahme, die Rollet Gluck gewidmet.

Der Erfolg schien dem Schritte Rollets nicht sonderlich entsprechen zu wollen. Der Direktor d'Auvergne beantwortete den Brief Rollets einstweilen gar nicht, liess ihn aber (vielleicht in der guten Absicht, die öffentliche Aufmerksamkeit auf Gluck und seine Oper zu lenken) im Oktoberheft des Mercure de France abdrucken. Ueber den Plan einer Reform der Oper wurde bei der pariser Verwaltungsbehörde hin und hergestritten; aber die Angelegenheit des deutschen Komponisten rückte damit nicht vorwärts.

Indess bot doch jener Schritt d'Auvergne's Gluck einen Anlass, die Sache wieder anzuregen. Er richtete im Februar 1773 ein Schreiben an den Redakteur des Merkur, in Bezug auf das vor fünf Monaten veröffentlichte Schreiben Rollets. Glucks Brief lautet folgendermaassen:

„Mein Herr! Man könnte mir gerechte Vorwürfe machen und ich selber würde sie mir nicht sparen, wenn ich nach Ansicht des Briefes an einen der Direktoren der Akademie der Musik, den Sie uns im Oktoberheft Ihres Journals mitgetheilt haben, und dessen Gegenstand meine Oper Iphigenie ist, mich nicht beeilte, dem Verfasser dieses Briefes für die mir so gütig zugetheilten Lobeserhebungen zu danken, zugleich aber zu erklären, dass seine Freundschaft, und ein ohne Zweifel zu gütiges Vorurtheil von mir, ihn zu weit geführt hat, und dass ich selbst weit davon entfernt bin, zu glauben, ich habe dieses schmeichelhafte Lob wirklich verdient. Noch grössere Vorwürfe würd' ich mir machen, wenn ich gestattete, dass die Erfindung der neuen Gattung der italischen Oper, deren Versuch der Erfolg gerechtfertigt hat, mir allein zugeschrieben würde. Herr von Calzabigi ist es, dem das Hauptverdienst dabei gebührt, und wenn meine Musik einigen Beifall erhalten hat, so glaube ich dankbar bekennen zu müssen, dass ich ihm dafür verpflichtet bin, da er es ist, der mich in den Stand setzte, die Quellen meiner Kunst strömen zu lassen. Dieser Schriftsteller, voll von Genie und Talent, hat in seinen Dichtungen Orpheus,

Alceste und Paris einen den Italienern nur wenig bekannten Weg eingeschlagen. Diese Werke sind voll der glücklichsten Situationen, der furchtbarsten und erhabensten Züge, die dem Tonsetzer Gelegenheit bieten, grosse Leidenschaften auszudrücken, und eine kraftvolle, ergreifende Musik zu schaffen. Denn wie gross auch das Talent des Komponisten sei, er wird immer nur mittelmässige Musik machen, wenn der Dichter in ihm nicht jene Begeisterung zu wecken vermag, ohne die alle Gebilde der Kunst nur matt und leblos erscheinen. Nachahmung der Natur ist anerkanntermaassen das Ziel, das Beide sich setzen müssen und nach welchem auch ich strebe. Einfach und natürlich strebt meine Musik, soviel es mir möglich ist, immer nur nach der höchsten Kraft des Ausdrucks und nach Verstärkung der Deklamation in der Poesie. Darum wende ich niemals Triller, Passagen und Kadenzen an, womit die Italiener so freigebig sind. Ihre Sprache, die sich dazu besonders eignet und noch verschiedene andre Vortheile besitzt, bietet daher mir in dieser Hinsicht keinen Vortheil. In Deutschland geboren, und mit der französischen und italischen Sprache durch eifriges Studium ziemlich vertraut, glaube ich mir doch kein Urtheil über die feinen Schattirungen, die einer Sprache vor der andern den Vorzug gestatten, erlauben zu dürfen; ja ich bin der Meinung, dass jeder Fremde sich enthalten müsse, hier einen Ausspruch zu thun. Indess wird mir wohl das erlaubt sein zu sagen, dass die Sprache mir immer am besten zusagen wird, in welcher der Dichter mir die meisten Mittel an die Hand giebt, die verschiedenen Leidenschaften auszudrücken; und diesen Vortheil glaube ich in der Oper Iphigenie gefunden zu haben, deren Poesie mir ganz dazu geeignet schien, mich zu einer guten Musik zu begeistern. Obgleich ich niemals in der Lage gewesen bin, meine Werke irgend einem Theater anzubieten, so kann ich doch nur mit Dank erkennen, dass der Verfasser des Briefes an einen der Direktoren der grossen Oper, meine Iphigenie demselben vorgeschlagen hat. Ich gestehe, ich würde diese Oper mit Vergnügen in Paris gearbeitet haben, weil ich, von ihrer Wirkung geleitet, und von der

Hülfe und den Rathschlägen des berühmten Herrn Rousseau aus Genf unterstützt, bei meinem Forschen nach einer edlen, rührenden und natürlichen Melodie, und einer der Prosodie jeder Sprache und dem Karakter eines jeden Volkes angemessenen Deklamation vielleicht das Mittel gefunden hätte, den Lieblingsgedanken meiner Seele zu verwirklichen, das ist: eine allen Nationen zusagende Musik zu schaffen, und dadurch den lächerlichen Unterschied der Nationalmusiken verschwinden zu lassen. Das Studium der Werke dieses grossen Mannes über die Musik, und unter andern des Briefes, in welchem er den Monolog der „Armida" von Lully zergliedert, zeugen von der Erhabenheit seiner Einsicht, wie von der Sicherheit seines Geschmacks, und haben mich mit Bewunderung erfüllt. Es ist in mir die Ueberzeugung geblieben, dass, wenn er sich der Ausübung dieser Kunst gewidmet hätte, er selbst alle die wunderbaren Wirkungen hervorgerufen haben würde, welche das Alterthum der Musik zuschreibt. Mit dem grössten Vergnügen benutze ich diese Gelegenheit, ihm hier öffentlich den Zoll meiner tiefen Verehrung darzubringen.

Ich bitte Sie, mein Herr! diesen Brief in das nächste Stück Ihres Merkur gefälligst aufzunehmen u. s. w. Ritter Gluck."

Dieser Brief fand im Februarhefte des Merkur von 1773 Aufnahme. Wir glauben nicht fehlzugreifen, wenn wir der Feder des Bailli du Rollet wenigstens einen Antheil an demselben zuschreiben. Ein kleines, nicht zu verachtendes Zeichen dafür ist die Enthaltsamkeit, mit der Rollets im Briefe gedacht wird, während das Verdienst Calzabigi's um die Reform der Oper im Uebermaasse hervorgehoben ist. Abermals wird Gluck zum Herold der damals geltenden ästhetischen Grundsätze gemacht. Diese „Nachahmung der Natur," die Gluck (oder sein Gehülfe) hier als Ziel für Dichter und Tonsetzer bezeichnet, ist besonders von Frankreich aus damals als bestimmendes Lebensprinzip für die Kunst proklamirt worden und hat mit dem andern Prinzip „des Geschmacks" lange genug dem Raisonnement über Kunst als Grundlage gedient. Wohl möglich, dass auch Gluck das erste Prinzip theoretisirend oder

doch gesprächsweis' angewendet hat; in seinen Werken hat es nicht weiter gegolten, als ihm gebührt, nämlich da, wo realistische Hindeutungen auf die Natur angemessen sind. So haben wir Naturmalerei, z. B. im Orpheus (S. 297) Andeutungen von Sturm, Wolkenflug, dem heisern Gekläff des Cerberus und dergleichen öfter gefunden. Aber das geschah, wo nichts Anderes vorlag, was den Geist des Tondichters ausschliesslich hätte beschäftigen können, das Naturereigniss vielmehr der wesentliche Inhalt der Scene war, oder neben dem wesentlichen Inhalt und ohne Störung desselben Andeutung foderte.

Klug mag ferner die grosse Verehrung gewesen sein, die hier dem in Paris hochangesehenen Rousseau erwiesen wird. Schwerlich konnte jedoch die Phrase aus Glucks Kopfe entsprungen sein, Hülfe und Rathschläge Rousseau's zu gemeinschaftlichem Werk*) in Anspruch nehmen zu wollen. Ein solches Zusammenwirken muss jeder Künstler sofort als unausführbar erkennen, abgesehen davon, dass Glucks gerechtes Selbstgefühl sich ihm unmöglich hätte fügen können. Zuletzt muss auch der Gedanke, den Unterschied der Nationalitäten zu bannen, mag er nun von Gluck oder Rollet ausgesprochen sein, leer und unausführbar genannt werden. Auch in späterer Zeit hat man öfter von nationalitätfreier, reinmenschlicher Kunst gesprochen oder einzelnen Künstlern die Ehre beizulegen gemeint, in solchem Sinne geschaffen zu haben. Geschichte und Kritik wissen von solchen Abstraktionen nichts; sie erkennen in jedem Künstler die Nationalität, der er angehört, und wissen sie gründlich nachzuweisen. Auch ohne das Zeugniss der Geschichte muss schon das freie Nachdenken zu der Ueberzeugung führen, dass dergleichen abstrakte Kunst ein Unding ist. Jede Nationa-

*) . . . . et avec l'aide du fameux M. Rousseau de Genève, que je me proposais de consulter, nous aurions peut-être ensemble, en cherchant une mélodie noble, sensible et naturelle, avec une déclamation exacte selon la prosodie de chaque langue et le caractère de chaque peuple, pu fixer le moyen que j'envisage, de produire une musique propre à toutes les nations, et de faire disparaître la ridicule distinction des musiques nationales.

lität ist das Erzeugniss der Menschenart, welche die Nation bildet, der klimatischen und andern Naturverhältnisse, unter denen die Nation lebt, der politischen und gesellschaftlichen Verhältnisse, der bisherigen Erlebnisse, unter deren Einflusse die Nation aufgewachsen ist und steht. So gewiss und so weit alle diese Verhältnisse bei verschiedenen Völkern verschieden sind, so weit müssen auch die Nationalitäten verschieden sein; den ersten Ausdruck erhält diese Verschiedenheit in der der Sprachen; er lässt sich aber überall, namentlich in den Künsten vernehmen, immer so weit die Verschiedenheit reicht. Nur in gleichgültigen Dingen verschwindet sie bis auf ein Kleinstes, und nur in karakterlosen Persönlichkeiten ist sie nicht ausgeprägt. In Gluck machte sich der deutsche Karakter überall geltend, mochte er sich italischen oder französischen Aufgaben widmen. —

Wie es sich nun auch mit jenem Briefe verhalte, er regte die Angelegenheit wieder an. Der Direktor d'Auvergne trat mit Rollet in Briefwechsel und empfing von diesem den ersten Akt der Oper zur Prüfung. Er überzeugte sich jetzt von der Bedeutung der Sache, stellte aber eben desshalb eine eigenthümliche Bedingung. Er wolle, schrieb er (Reichardt hat es aus d'Auvergne's und Rollets Munde) die Aufführung der Iphigenie befördern, wenn Gluck sich verpflichte, der pariser Akademie sechs Opern dieser Art zu liefern; denn die vorliegende schlüge alle bisherigen französischen Opern nieder.

Auf diesem Wege war nicht zum Ziel zu gelangen. Da kam von anderer Seite Beistand.

Marie Antoinette, noch vor Kurzem und bis zu ihrer Abreise von Wien Schülerin Glucks im Gesange, war jetzt Gemahlin des Dauphin, der als Ludwig XVI. mit seiner Gemahlin einem so furchtbaren Schicksal entgegenlebte, damals von Niemand geahnt, am wenigsten von dem leichten Sinn der siebzehnjährigen Marie Antoinette. Am 8. Juni 1772 hatte sie in Paris ihren Einzug gehalten, das lange schon gequälte Volk hatte seine Noth vergessen und sich gutmüthig und anhänglich, wie die Völker so lange wie möglich

sind, der jungen Fürstin entgegengedrängt; einer der Höflinge (der alte Marschall Brissac) konnte der auf dem Balkon der Tuillerien sich darstellenden Dauphine sagen: Sehen Sie hier hunderttausend Anbeter zu Ihren Füssen. Es war der Wahrheit gemäss. Die junge Oesterreicherin, allerliebst, fast schön, von dieser unregelmässigen und anfechtbaren, aber anziehenden Schönheit*), die noch von keinem unruhigen Gedanken, von keiner Leidenschaft getrübt war, sie hatte Allen gefallen, auch dem mit unsaubern Blicken sie betastenden Ludwig XV., der sich in Lüsten und Lastern seinem nahen Tod' entgegenwälzte.

Wer wäre geeigneter gewesen als die Dauphine, Glucks Werk zu fördern? — Schon hatte Maria Theresia und Joseph, damals römischer König, dasselbe mit Gunst aufgenommen. Gluck wandte sich geradezu an Marie Antoinette, die Kaiserin und Joseph befürworteten seine Bitte und konnten sich darauf berufen, die Komposition bereits aus mehrmaligem Vortrage der vorzüglichsten Sätze zu kennen,

Die Dauphine erwirkte nun den Befehl an die Direktoren der Oper, Glucks Werk zur Aufführung zu bringen. Gluck aber wurde eingeladen, nach Paris zu kommen und seine Oper selbst einzustudiren und in Scene zu setzen.

*) Die Brüder Goncourt, Legitimisten, und Louis Blanc, der unparteiische Geschichtschreiber, haben sie so gezeichnet.

Die antike Iphigenie.

Welches Werk brachte Gluck nach Frankreich? es ist Zeit, mit seiner Iphigenie näher bekannt zu werden.

Du Rollet hat, wie wir wissen, seinem Operngedichte Racine's Tragödie zum Grunde gelegt, Racine seinerseits ist dem Euripides gefolgt, hat aber dessen Gedicht der französischen Neigung und Denkweise gemäss umgestaltet. Käm' es uns nun einzig darauf an, Glucks Komposition zu fassen, so würden wir das Operngedicht nehmen, wie er es aus Rollets Händen empfangen hat. Allein eine Oper von Gluck, eine von denen, in welchen seine Idee vom musikalischen Drama verwirklicht wird, ist ein Ereigniss in der Geschichte und Wissenschaft der Musik; und diese Iphigenie, mit der Gluck den wichtigen Schritt nach Frankreich that, hat besonders hohe Bedeutung. Sie führte ihn in die Mitte eines damals Italien und Deutschland in mehr als einer Rücksicht überragenden, besonders für das Drama erweckten Volkes, das im Gebiete der Oper der gluckschen Idee am nächsten stand. Was war er diesem Volke zu bieten im Begriff? — was hatt' er und sein Werk von diesem Volke zu erwarten? — Nach beiden Seiten musste der Erfolg von Bedeutung erscheinen; das Werk und sein Meister einerseits, das französische Volk andererseits mussten sich dabei karakterisiren.

Richten wir vollends den Blick über Gluck hinaus auf die Kunstgattung der Oper, die — wenn nicht aus der griechischen

Tragödie, doch aus der damaligen Vorstellung von ihr entstanden, jener verwandt und doch so wesentlich von ihr unterschieden ist, so wächst die Bedeutung der Sache. Iphigenie ist nacheinander den griechischen Tragikern, dem französischen Dichter, der gluckschen Oper ein gemeinschaftlicher Stoff gewesen. Wie haben die Klassiker, (namentlich Euripides) wie hat der französische Tragöde, wie haben der Dichter und Komponist der Oper diesen Stoff aufgefasst? - Man erkennt auf der Stelle, dass das Verhältniss der klassischen zur modernen Tragödie und zugleich zur Oper an keinem Stoffe besser zur Darstellung kommen kann, als an dieser Iphigenie, die alle drei Stadien durchmessen hat. Wohl lohnt es, den Stoff und seine dreifache Behandlung gründlicher in Erwägung zu ziehn.

Zuerst betrachten wir die euripideïsche Dichtung.

Der hellenische Mythos, dem Euripides in seiner Tragödie folgt, ist bekanntlich der, dass Agamemnon, durch die Feindseligkeit der Artemis und göttliches Orakel getrieben, als Heerführer der Griechen seine Tochter Iphigenie zum Opfer darbringt, um dadurch von Artemis günstigen Wind zur Fahrt nach Troja zu erlangen. Zu diesem Zwecke hat er seiner Gemahlin Klytemnästra trügerische Botschaft gesandt: „es werb' um Iphigenia's Hand der wackre Held Achilleus," der sich weigere, gegen Troja mitzukämpfen, „folg' ihm von uns nicht eine Braut in's Vaterland;" Klytemnästra soll die Tochter in das Lager senden zur Vermählung. Nur Kalchas, Odysseus und Menelaos wissen um diesen Schritt.

Allein in seiner Brust (wir folgen immer der euripideïschen Tragödie) währt der Kampf zwischen Vaterliebe und Ehrgeiz fort; Menelaos erinnert ihn, sein Herrschgelüste hab' ihn erst willig gemacht zum Opfer und er habe „gern, nicht gezwungen" der Mutter die Hersendung geboten; er will jetzt durch einen greisen Diener heimlich neue Botschaft an Klytemnästra gelangen lassen: sie möge die Tochter nicht senden; die Vermählung werde später gefeiert werden.

Vergebens; — der Bote wird von Menelaos angehalten. Im

Streite der Brüder, der daraus entsteht, spricht zwar Agamemnon aus: „meine Kinder tödt' ich nimmer!" Aber eben, ein Bote verkündet's, ist Iphigenie mit Klytemnästra angelangt, das Heer hat es bereits vernommen und schaarenweis' eilt rings das Volk herbei. Jetzt ist selbst Menelaos, der Nächstbetheiligte am Heereszuge, von Mitleid ergriffen; er will auf Helena's Wiedererlangung verzichten. Anders Agamemnon. Ueberwunden, wie es scheint, durch den Schicksalswillen, der den Rettungsversuch scheitern liess, spricht er unwiderruflich aus:

„Doch treibt mich einmal des Geschicks Nothwendigkeit,
Den blut'gen Mord der Tochter zu vollbringen;"

er fürchtet das Heer, den Kalchas, den Odysseus, die ihn selber, Menelaos und Iphigenien ermorden würden. Fruchtlos sucht Menelaos (der sich sogar erbietet, Kalchas zu ermorden) Muth zur Rettung der Tochter zu wecken; Agamemnon begehrt nur, dass Klytemnästra nicht eher Kunde erhalte, bis Iphigenie geopfert sei.

Klytemnästra und Iphigenie sind angelangt und von Agamemnon freundlich bewillkommt worden. Nachdem er sich zu Kalchas begeben und die Frauen sich in Agamemnons Zelt (vor welchem die Handlung spielt) zurückgezogen haben, tritt Achilleus auf, dem Feldherrn das ungestüme Drängen des Heers und seiner Myrmidonen zur Abfahrt nach Troja oder zur Heimkehr zu melden. Ihm schreitet Klytemnästra entgegen und begrüsst den mit Agamemnons Trug Unbekannten in traulicher Weise, die nur durch die vorgespiegelte nahe Vereinung mit der Tochter veranlasst sein konnte. Auch jener greise Diener, der die zweite Botschaft hätte bringen sollen, tritt herzu, und das ganze Truggewebe, wie Agamemnons jetziger Entschluss, das Opfer zu vollbringen, wird enthüllt. Der verzweifelnden Mutter, die ihm vorstellt,

. . . . Ewig wär' es dir ein Schimpf,
Wenn du nicht hülfreich ihr würdest. Warst du nicht mit ihr vereint,
Hiessest du ja doch der Jungfrau, der unseligen, Bräutigam!

sagt Achill seinen Beistand zu. Er kennt Iphigenie nicht, ist über-

haupt von liebender Hingebung so fern, dass er kühl genug ausspricht:

> Traun! tausend Jungfrau'n haben schon nach meiner Hand
> Gejagt; was mehr, wenn dieses auch
> (das falsche Gerücht von seiner Verlobung)
> gesprochen ward?
> Allein es hat Agamemnon Schimpf mir angethan.
> Erbitten musst' er meinen Namen sich . . . . .

und dass nur der spröde Stolz des Heldenjünglings und Mitleid ihn bewegen.

Auf seinen Rath versuchen Mutter und Tochter, den Sinn des Vaters zu wenden. Hier entfaltet sich vor allem der rein mädchenhafte Karakter Iphigeniens. Schon zuvor, beim ersten Hintritt zum Vater, zeigt sich die jungfräuliche Scheu:

> „O Mutter, lauf' ich zu ihm (zürnet er mir nicht?)
> Und drücke des Erzeugers Brust an meine Brust?"

eben so, da der einzige Helfer in Todesnoth, Achill, ihr naht. Jetzt, wenn sie des blutigen Looses kundig zum Vater tritt, sind Thränen ihre nächste Waffe. „All' meine Kunst," so spricht sie, „sind Thränen." „Demüthig flehend" hängt sie an den Knie'n des hohen Vaters, ruft die Erinnerung an ihre süsse ungefährdete Kindheit zurück, —

> Zuerst hab' ich dich Vater, du mich Kind genannt,
> Zuerst, die Händchen deinen Knie'n umschlingend einst,
> Gab und empfing ich aller Freuden süsseste —

fleht zu dem schon erschütterten schmeichelnd und ergeben empor:

> Sieh mich doch an! O gönne mir Anblick und Kuss:
> Damit ich sterbend dieser Huld noch wenigstens
> Gedenke, wenn auch meine Rede nichts vermag. —

Solchem Flehn würde blosser Ehrgeiz weichen. Aber jetzt gedenkt Agamemnon höherer Pflicht; der Tochter entgegnet er:

> Durch dich muss frei auch unser Land, so du's vermagst
> Kind, und durch mich sein, und Barbarenvölkern nicht
> Dienstbar der Grieche sich die Frau'n entreissen sehn —

und damit ist alles entschieden. Agamemnon ist — erst jetzt — in seiner Hoheit hergestellt. Nicht um Helena handelt es sich, auf die selbst der Gatte verzichten konnte, sondern um die Freiheit und Zukunft Griechenlands; dafür hat er das Opfer der Tochter beschlossen und wird es bringen.

Iphigeniens Schicksal ist also entschieden, ihre Bitte verstummt, — nicht die Liebe zum Leben, das sie so jung verlassen soll; weit ergiesst sich ihre Klage, doch in glänzend hohen Vorstellungen. Jenes war naturgemäss, dieses der Kraftgebornen, der Tochter des Heroengeschlechts ziemend. Nur Klytemnästra beharrt im Widerstreben und Achill ist, gegen das ganze Heer den Widerstand durchzuführen, bereit. Bald muss er erfahren, dass wirklich Alles gegen ihn steht, dass man ihn nicht zur Rede gestattet, schon Steine gegen ihn aufhebt. „Dennoch helf' ich dir!" ist sein Heldenwort.

Da erhebt sich Iphigenie hoch über menschliches Zagen vor dem Tode. Des Vaters hoher Gedanke, den er zuletzt ausgesprochen, ist hier nicht unvernommen geblieben; er lebt in ihrer Brust fort; über Todesscheu und Klage siegt er in ihr. Nach langem Schweigen tritt sie der Mutter und dem Freund entgegen:

> Sterben ist mein fester Wille . . . . .
> Auf zu mir blickt jetzt das ganze mächtige Hellenenland,
> Und an mir hängt seiner Schiffe Fahrt und Troja's Untergang,
> Und das Heil der Enkelinnen; dass, wenn ein Barbar sie schaut,
> Er nicht lüste nach den Frau'n des glücklichen Achaierlands,
> Helena's Raub büssend, welch' er, sein Verderben, einst geraubt.
> . . . . Nein! Griechenlande geb' ich meinen Leib dahin!
> Opfert mich! zerstöret Troja! denn ein Denkmal ist mir das
> Lange Zeit! Das ist Vermählung mir und Kinder! das mein Ruhm!
> Der Barbar' dien' uns Hellenen, aber den Barbaren nicht
> Der Hellen', o Mutter: Sclav ist der Barbar, der Grieche frei.

Dies ist ihr hohes Wort; es ist der Gedanke des Vaters, es ist sein Ehrgefühl, seine Liebe zum Vaterlande. Und bedürft' es für sie noch eines Lohns, so könnte kein erhebenderer ihr zu Theil werden, als jetzt das ehrfürchtige Wort des jungen Helden,

> Agamemnons Tochter, selig, wie nur je ein Mann,
> Wär' ich geworden, hätt' ich deine Hand erlangt!

Hellas um dich, und dich um Hellas preis' ich hoch;
Denn edel sprachst und würdig du des Vaterlands,
Da du, den Streit mit unbezwungner Göttermacht
Aufgebend, den nothwend'gen bessern Weg erkorst.
Doch sehnliches Verlangen hat mein Herz erfüllt,
Nun ich dein Wesen schaute, du Grossmüthige.
Berath' es noch! zur Rettung steh' ich dir bereit.

Der zuvor sie nicht geliebt, nur um seiner Ehre willen und aus Grossmuth sie hat retten wollen, er steht jetzt in Ehrfurcht und hochehrendem Verlangen ihr gegenüber.

Iphigenie geht zum Altar, Klytemnästra bleibt zurück. Jene wird durch Artemis errettet, die statt ihrer den „Hirsch mit klopfenden Seiten am Grunde“ niedergelegt, während „das Mädchen in die Erd' entschwand“, — bei Aeschylus „durch die Luft.“ Ein Bote, und nach ihm Agamemnon bringen der Mutter die Kunde. —

Dies ist dem Wesentlichen nach, der Inhalt der euripideïschen Tragödie; man kann seinen Kern in einen einzigen Satz zusammenfassen: Iphigenie wird als Opfer gefodert, dargeboten, von der Göttin selber entrückt. Dieser Kern aber ist zum ersten und letzten Theil Ausfluss vom Willen der Göttin; auch der Entschluss Agamemnons, das Opfer zu bringen, ist nichts weniger als frei, er wird durch das Orakel und den Willen des Heers erzwungen.

Aus diesem Kern, dem vom Schicksal gegebnen, entwickelt sich die ganze Handlung, an ihm entwickelt sich der Karakter aller Handelnden. Unter ihnen steht Iphigenia voran, deren jungfräulich edles Wesen aus den naturgemässesten Grundlagen, in denen sie nur als scheues Mädchen, liebende demüthige Tochter erscheint, dem hohen Gedanken des Vaters sich zugänglich erweist, aus der Allen angebornen Todesfurcht sich zum freudigen Opfer des Lebens für die Freiheit und Zukunft des Vaterlands aufschwingt. Der empfangenden, nicht ausgebenden weiblichen Natur ist es gemäss, dass sie den entscheidenden Gedanken nicht aus sich selber findet oder erfindet, sondern empfängt, aber vollkommener — ausgetragen und verschönt in das Leben giebt. Dass sie nun, stärker wie die starke Mutter und der unbeugsame Held, diesem Gedanken sich

ganz weiht, frei und freudig, nicht gezwungen und leidend wie Agamemnon, das ist es, was sie zu einer Heldengestalt, zu einem der reinsten Ideale der Dichtung erhebt. Und diese Erhebung wirkt um so mächtiger, da sie sich vor unsern Augen vollbringt. Die naturgemässe Jungfrau erhebt sich im Drama selber über die Schranken der Natur zu der Höhe des Ideals.

Schon Aristoteles hat diese Wandlung, die in Iphigenie vorgeht, hervorgehoben. Allein statt darin einen naturgemässen Fortschritt zu erkennen, bezeichnet er sie als einen Widerspruch im Karakter Iphigeniens und bemerkt: die flehende Iphigenie sei der später sich willig opfernden durchaus nicht ähnlich. So wird in seinen Augen zum Tadel, was dem Dichter (wie uns scheint) nur zu hohem Lobe gereichen kann. Jede der beiden Hälften ihres Daseins war nothwendig, Iphigeniens Karakter vollständig und naturgemäss zu entfalten. Es sind nicht zwei auseinanderfallende oder einander widersprechende Zustände, sondern ein durchaus folgerichtiger Fortschritt, eine durchaus begründete Entwickelung eines einen und einigen Wesens. Der Mensch ist nicht ein Unwandelbares gleich einem Stein, sondern er ist in fortwährendem Werden also Sichverändern begriffen. Die Kette der Entwickelungen, die er zu durchlaufen hat, das ist sein Leben; die Glieder dieser Kette stehen gegen einander in dem Verhältnisse von Ursach' und Folge und können einander nicht entbehren. In der Einsicht hiervon entdeckt man die Vernunftnothwendigkeit, die des Menschen Leben und Schicksal bedingt. Iphigenie ist nicht Heldin, wie es Niemand sein kann, bevor Gelegenheit und Antrieb vorhanden sind; aber sie wird es. Iphigenie, von ihrem ersten Standpunkte, mit der Klage um den Verlust des Lebens im Munde, zum Altar geschleppt, wär' ein armes Schlachtopfer für fremde Interessen gewesen; wir hätten ihr Leid beweinen können, wie anderes auch, allein ohne jene Erhebung, welche stets die Aufgabe der Tragödie, oder überhaupt der idealen Kunst ist. Iphigenie, sogleich auf die Heldenhöhe gestellt, die sie erst später erreichen sollte, wäre kein naturgemässes Geschöpf, nicht unseres Gleichen gewesen, sondern ein mechanisch zu-

geschnittenes Modell von Heldengrösse; ja dieses Heldenthum wär' eine Lüge gewesen, da der Aufschwung gefehlt hätte, der eben den Helden macht. Gerade diese Zweiheit in ihrem Dasein, dieses Emporwachsen aus dem ersten Zustande in den zweiten, ist das Naturgemässe, Wahre und darum das Aecht-Künstlerische. Dass aber die Wandlung keine willkührliche, sondern wieder vollkommen naturgemässe ist, meinen wir oben gezeigt zu haben.

Iphigenien gegenüber steht Achill, —

Cheiron erzog ihn, fern von den Lastern Sterblicher,

menschlich und mild, keusch und zuchtvoll, im hohen Bewusstsein von Recht und Ehre und dem, was ihm ziemt, hülfebereit und Widerstand wie Gefahr nicht achtend, ein reines Heldenbild aus Erz gegossen. Liebe hat er nicht gekannt; erst Iphigeniens Erhebung weckt ihm ehrfürchtige Theilnahme, zeigt ihm, eben da sie dem Tod' entgegenschreitet, ihre Würdigkeit und die Beseeligung, die ihre Hand ihm hätte gewähren können. Zu spät kam diese Erkenntniss, als dass Liebe irgend einen Einfluss auf die Handlung hätte äussern können. Der Dichter hat dieses Motiv nur zur Verherrlichung Iphigeniens gebraucht, für die Handlung nicht geltend gemacht; man erkennt sogleich, dass es dem Kern derselben ganz fremd ist.

Agamemnons Karakter ist schon oben bezeichnet. Klytemnästra ist in diesem Drama nur hoheitvolle Fürstin und Mutter; für die gefährdete Tochter hat sie nur Bitten, sie umfasst schutzflehend Achills Knie, sie wendet sich vergebens an das Vaterherz. Wie sich ihr Karakter nach dem Opfertode der Tochter noch wenden wird, das deutet ein einzig Wort an. Die Tochter strebt, sie zu beruhigen: sie möge nicht trauern,

. . . . kein Grabhügel thürmt sich über mir,
Der Zeusentsprossnen Altar wird mein Todtenmal.

und die Mutter entgegnet:

Ihm steht um deinetwillen schwerer Kampf bevor;

den Griechen rückte diese eine Zeile den Gattenmord und alle fernern Geschicke der Atriden vor das Auge.

Soweit Euripides. Wir haben hier nicht den Werth seiner Dichtung zu erörtern, sondern nur die Frage zu beantworten, ob diese Dichtung, so wie sie vor uns liegt, geeignet sei, einer Oper zur Grundlage zu dienen.

Die Antwort kann nur Nein! lauten, und giebt abermals einen Beweis ab, dass es ein ungerechtes, weil unerfüllbares Begehr ist, der neuere Dichter solle sich stets der Antike treu erweisen. Dies ist ein Schulbegehr einiger Philologen, die gleichwohl am besten wissen, wie weit der Inhalt des antiken Lebens und folglich der antiken Kunst von unserm Lebensinhalt und folglich von unserer Kunst entlegen ist. Die feurigste Bewunderung der Alten kann hieran nichts ändern. Wir werden ewig an den Alten zu bewundern und zu lernen haben, wir mögen in mehr als einer Richtung sie uns überlegen erkennen, — wiewohl es ein misslich Unternehmen ist, ein Kunstwerk am andern, eine Kunstperiode an einer andern durchaus verschiedenen zu messen. Aber so wenig wir unsern Lebensinhalt gegen den der Alten hingeben können und mögen, so wenig kann der neuere Dichter etwas Anderm nachhängen, als seinem eignen Trieb' und Gedanken, wie sie ihm aus seiner Zeit und seinem Volk erwachsen sind.

Der ganze wesentliche Inhalt der euripideïschen Tragödie, das was wir oben als deren Kern bezeichnet haben, ist unserm Gefühl und Ideenkreise fremd; die griechische Schicksalsidee, Artemis, das Orakel, das Opfer der Tochter, um günstigen Fahrwind zu erlangen, das Alles vermögen wir als einstmalige Vorstellungen der Hellenen zu fassen; aber nicht unser Gemüth, nur Verstand und Gedächtniss können sich daran betheiligen. Die Heldengrösse Iphigeniens können wir begreifen, bewundern; aber dem Inhalt ihrer That müssen wir fremd gegenüberstehn, weil wir an dem Glauben, der das Opfer foderte, keinen Theil haben. Selbst jene hohen Worte von der Freiheit und Zukunft des Vaterlands, die gewiss alle Griechen begeistert haben, — auch uns sind sie der bewun-

dernswürdige Ausdruck einer Heldenseele in ihrem höchsten Aufschwunge, wir werden tiefgerührt und erhoben bei dem Gedanken an die Reinheit und Grösse, zu der hier ein Menschenwesen sich von allen Schlacken der Selbstheit läutert und erhebt aus der Schwäche und Gebeugtheit des Geschlechts. Allein diese Rührung und Erhebung, die uns das Herz bewegen, sie gelten dem gesammten Menschenthum und Menschenloose, sie haften nicht an dieser vor uns stehenden Person, an der Heldin des Drama's; denn Beweggrund und Inhalt ihrer That sind unserm Gefühl und Ideenkreise fremd. So muss selbst unsre Theilnahme abstrakt bleiben, während die Kunst für die von ihr geschaffenen Personen konkrete, an ihnen selber haftende Theilnahme fodert.

Diese bei dem Karakter Iphigeniens angeknüpfte Betrachtung führt uns tiefer auf den zweiten Unterschied der antiken Dichtkunst von der modernen.

Zuerst haben wir gewahr werden müssen, dass der Grundgehalt der euripideïschen Tragödie uns fremd ist. Die Götter Griechenlands, die Schicksalsidee der Alten, sie haben für uns keine Lebensbedeutung. Der Grieche lässt Schicksal und Götterbestimmung eintreten, wo Thaten und Ereignisse sich ihm nicht aus den Personen selbst als vernunftnothwendige Folgen ihrer Art, oder allgemeine Bedingungen menschlichen Daseins in der Natur und im Zusammentreffen der Menschen enthüllen. Als dritter Bestimmungsgrund tritt dann das Ethos, die allgemeine Sitte und Ansichtsweise des Volkes mit einer fast unbedingten Herrschgewalt in das Leben der Alten. Wir sind tiefer gedrungen; das Schicksal soll uns nicht wie jenen das tiefverhüllte bleiben, sondern wir trachten, in dieser Hülle die ewigwaltende Vernunft zu erkennen, die jedem Einzelnen, wie dem gesammten Dasein Aller der letzte Bestimmungsgrund und Lenker ist; wir stellen Menschen in sittlicher Freiheit dar, die sich selber bestimmen und damit richten, Menschen, die nicht dunkelm Schicksal und fremdem Götterwillen, auch nicht dem allgemeinen Volkswillen, — nichts ausserhalb ihrer Stehendem, sondern der eignen Vernunft zu folgen haben und hierin ihr unumstössliches Recht und Gericht

empfangen. Aus dieser Idee sind die Hamlet, Lear, Makbeth, Othello, sind Romeo und Julie, Wallenstein — und wie sie alle heissen, die Helden der neuern Zeit — geschaffen worden. In diesem Sinne sind selbst jene Boten des verhüllten Schicksals, deren der Dichter bisweilen bedarf, der Ritter in der Jungfrau von Orleans, die Hexen in Makbeth, nur Abspiegelungen dessen, was dem eigentlich Handelnden im Innern lebt und ihn treibt; sie erscheinen desshalb auch nur als Nebenpersonen und Nebendinge.

So begründet sich aus dem ersten Unterschiede des Antiken und Modernen der zweite. Die antiken Personen sind typische Karaktere, Urbilder des unter den unwandelbaren Bestimmungen des Schicksals, der Götter, des Ethos handelnden und leidenden Menschen. Die modernen Personen sind Individuen, die sich mit Selbstbestimmung und darum freier und mannigfaltiger entwickeln. In jenen kommt mehr das Nationale zur Erscheinung, wie denn in der That der alte Grieche und Römer mehr im Volk aufging; in diesem kommt das Persönliche zu vollerer Geltung und durchdringender Anschauung, weil eben die Person mit ihrem besondern Inhalte, mit ihrem Gemüth dabei sein muss, wenn sie sich in sittlicher Freiheit und Selbstbestimmung bewegen soll. Dies spricht sich in dem überragenden Reichthum der Karaktere moderner Dichtung gegenüber der steten Wiederkehr der antiken Karaktere, nun aber rückwirkend in der unübersehbaren Mannigfaltigkeit der Handlung in den neuern Dramen gegenüber dem engen Kreise der alten Vorgänge deutlich genug aus.

Dass übrigens die Alten in ihren edelsten Karakterbildern, in unserer Iphigenie, in der Antigone des Sophokles und so viel Andern das Ideal sittlicher Freiheit und Selbstbestimmung in seiner Erhabenheit geschaut, wer dürfte das verkennen? — aber selbst die erhabensten Gestalten hatten sich nicht frei machen können von jenen dreifachen Banden, welche das ganze Vorstellungsvermögen des Alterthums umschlangen.*) Auf der andern Seite haben Neuere

*) Seltsam tritt dieser innere Widerspruch an Achilleus in der euripi-

(wir nennen nur Schiller mit seiner Braut von Messina) zu den antiken Gestaltungen zurückgestrebt; aber es hat blos dazu dienen können, die Unzuträglichkeit des Alten für eine ganz andre Zeit anschaulich zu machen. Noch schlagender hat sich die Unmöglichkeit, das Ausgelebte wieder zu beleben und unter widersprechenden Lebensverhältnissen aufrecht zu erhalten, an jenen Versuchen offenbart, die vor ein Paar Jahrzehnten mit der Herstellung der Antigone nach antiker Weise gemacht worden sind. Weder die Gunst eines schwärmerisch dafür eingenommenen Königs, noch das anschmiegsame Talent des Musikers (Mendelssohn), noch die Beeiferung, mit der so viele Philologen die vermeinte Wiedergeburt eines Lieblingsgedichts befürworteten, haben die mangelnden Grundbedingungen des Lebens ersetzen können.

Was wir bisher auszuführen versucht, betraf die neuere freie Dichtung im Gegensatze zu der antiken. Wie viel schwerer fällt es in das Gewicht, wenn wir uns endlich zu unserm eigentlichen Gegenstande, zur Operndichtung, hinwenden! Die Musik ist mit ihren höchsten Aufgaben auf das innere Leben des Menschen gewiesen, zunächst auf den Ausdruck seines Gefühls, dann seiner Stimmung, seines Gemüths, und hierdurch erst mittelbar, seines individuellen Karakters, der ihn bestimmenden Gedanken. Das Alles vermag sie nicht an typischen Standbildern, sondern nur an bestimmten Individualgestalten, die ihr eignes Leben haben und kund-

deischen Iphigenie hervor. Zuerst, Iphigenien beizustehn entschlossen, höhnt er den

. . . . Seherschwarm. Was ist ein Seher denn? ein Mann,
Der wenig Wahrheit sagt und viel der Lügen auf
Zufall; und hilft der Zufall nicht, ist er dahin.

Dann, wenn Iphigenie dem Altar naht, fasst ihn die gewohnte Gläubigkeit und Sitte; der Bote erzählt:

Der Sohn des Peleus aber lief um den Altar,
Den Korb ergriffen und des heiligen Wassers Flut,
Und sprach: O Thiererwürgerin, Zeus Artemis,
Die helles Licht umschwinget in der Dunkelheit,
Empfah' das Opfer, welches wir dir dargebracht.
Das Griechenheer und Agamemnon . . . .

geben, und zwar nicht objektiv und gedanklich, sondern subjektiv in der Form des persönlichen Empfindens, durch das erst die bestimmenden Gedanken hindurchschimmern.

Aus diesem Grunde sind die herrlichen Gestalten der Iphigenie und des Achill, sind alle Personen der antiken Tragödie so, wie die Alten sie geschaffen, für unsre Tonkunst, für die Oper unnahbare Wesen; sie stehen wie hocherhabne aber unregsame Marmorbilder dem Musiker gegenüber, der vergebens in der steinernen Brust nach dem klopfenden, warmen Herzen fühlt, der den Gedanken begreifen und bewundern kann, welchem jene gehorchen, vergebens aber das Wogen des Gemüths zu finden und zu begleiten trachtet, an dem die Wogen des Tonlebens Anregung und Halt fänden. Wir haben oben Iphigenie und Achill auf die Höhe ihres Daseins im Drama geleitet. Jene erhabene Rede: „Sterben ist mein Wille“ und: „Agamemnons Tochter“ könnte der Musiker nur in der Form des Rezitativs — und zwar dem Inhalte gemäss nicht in leidenschaftlicher, sondern in ruhiger Redeweise geben, bliebe also weit entfernt von jenen Regionen, in welchen seine Kunst zu voller Geltung kommt.

Das Operngedicht Iphigenie.

Zwischen Euripides und dem Operngedichte bildet Racine's Tragödie das Mittelglied.

Racine, der seine Tragödie 1674 schrieb, schliesst sich selbstverständlich der französischen Anschauungs- und Darstellungsweise an, zu deren Ausbildung er so viel beigetragen hat. Wir werden ihm daraus keinen Vorwurf machen dürfen; als Dichter musst' er vor Allem sich selber und seinem Standpunkte treu bleiben. Dieser Standpunkt ist nicht der griechische, nicht der unsrige; aber für ihn der einzig rechte.

Vor allem giebt Racine dem Achill eine veränderte Bedeutung. Achill ist der Verlobte Iphigeniens, kehrt eben von einem Kriegszug, den er für seinen Vater unternommen, zurück und begehrt Vollziehung der Vermählung. Für die Tragödie wäre nach unsern Begriffen dieses neuen Motiv nicht nothwendig gewesen, es entsprang nur aus dem Hang der Franzosen, die von den beiden wechselnden Polen „amour“ und „honneur“ oder „gloire“ nicht loskommen, wenigstens in ihren Tragödien nicht. Indess für die Oper muss man dies Motiv willkommen heissen, so viel niedriger sich damit der Karakter des Achill stellt; denn der antike Achill ist, wie wir gezeigt, der Musik eine unlösbare Aufgabe.

Die zweite höchst wesentliche Abweichung von der euripideischen Tragödie ist die Einmischung einer neuen Person. Um die

Wundererlösung Iphigeniens durch Artemis, die an ihre Stelle einen Hirsch zum Altar legt und jene verschwinden lässt, zu umgehn, nimmt Racine Eriphile zu Hülfe, Tochter der Helena und des Theseus. Das Orakel hat als Opfer

„une fille du sang d'Hélène"

gefodert; Kalchas, Agamemnon und alle Uebrigen haben diese Worte auf Niemand als Iphigenie, die „vom Geschlecht" der Helena ist, beziehen können, da sie von Eriphile nichts wissen; die Doppeldeutigkeit des Orakels schürzt also den Knoten. Eriphile ist auf Lesbos die Kriegsbeute Achills geworden und nach Argos zu Iphigenie gesandt worden. Ihres Namens bedient sich Agamemnon bei der zweiten Trugbotschaft, die die Herbeikunft Iphigeniens hindern soll; Achill, will er melden lassen, sei durch Liebe für Eriphile von Iphigenie abgewendet worden, — ein durchaus grundloses Vorgeben.

Eriphile aber ist in Liebe für Achill entbrannt, beneidet Iphigenie, ist bereit sie zu verdrängen, und da sie endlich die Hoffnungslosigkeit ihrer Liebe erkennen muss, drängt sie sich vor der schon zum Altar schreitenden Iphigenie heran und giebt sich selber den Tod, worauf ein Blitz den Scheiterhaufen mit ihrer Leiche entzündet. Das alles wird von Ulysses erzählt.

So ist denn aus der einfachen Handlung des Alten eine doppelte, ein Intriguenstück geworden, das an die Doppelhandlungen der italischen Oper angränzt, wenn auch die französische Dichtung gar manche Vorzüge vor den Operngedichten aufzuweisen hat. Näher auf jene einzugehn, ist für unsern Zweck nicht vonnöthen. Ein neckisches Schicksal hat übrigens die Klugheit des französischen Dichters verfolgt. Er hat die ganze Episode der Eriphile blos herbeigezogen, weil (wie er in der Vorrede sagt) die Franzosen unmöglich an Wunderthaten griechischer Götter (der rettenden Artemis) glauben können. Gleichwohl müssen sie nicht nur an das opferfodernde Orakel, sondern auch an ein zweites glauben, das der ihre Abkunft nicht kennenden Eriphile zu Theil geworden ist. Und endlich wird der Donnerschlag, der genau zur rechten Zeit

4*

den Scheiterhaufen entzündet, auch kein kleineres Wunder sein, als der „Hirsch mit klopfenden Seiten", nicht einmal ein effektvolleres, da beide Wunder nur erzählt werden.

Wie man nun auch von Racine's Dichtung urtheilen möge, sie hat dem Operntext als Grundlage dienen können; und das hätte die euripideïsche Tragödie bei aller hohen Ueberlegenheit — oder vielmehr vermöge derselben — nicht gekonnt. Verschaffen wir uns nun einen Ueberblick über das Operngedicht, ohne weitern Rückblick auf Racine's Vorarbeit.

Wenn der Vorhang sich hebt, finden wir Agamemnon vor seinem Zelt im griechischen Lager. In Worten, die er an Diana selbst richtet, spricht er aus, es sei vergebens, dass sie das furchtbare Opfer fodere und dafür günstigen Fahrwind verspreche; um solchen Preis werde Griechenlands Schmach nicht gerächt werden; er verzichte auf den ihm bestimmten Ruhm, seine Tochter werde nicht geopfert werden. Er ruft Apollo an, dass der seinen Boten Arkas leite; wir erfahren, er wolle Klytemnästra und Iphigenie mit der Nachricht von Achills Untreue (Racine's Erfindung, ohne dass jedoch die Nebenbuhlerin genannt wird) täuschen und von der Fahrt in das Lager abhalten. Käme, setzt er hinzu, seine Tochter nach Aulis, so könne nichts sie vor der Mordgier des Kalchas, der Griechen, der Götter schützen.

Wir wollen hier anmerken, dass Kalchas im Operngedichte ganz den Karakter trägt, den die Franzosen gewohnt sind, dem Priesterthum beizulegen; er ist geneigt zu Stolz und Herrschsucht, zu List und Gleissnerei. Dieser typische Karakter, der durch alle französischen Dramen derselbe bleibt, hat geschichtlichen Ursprung und ist desswegen für die französische Kunst eine Unvermeidlichkeit. Denn stets standen dort (man denke an Richelieu und Mazarin und Viele vor und nach ihnen) Staat und Kirche in der Weise einander gegenüber, dass jedes das andre zu seinen eignen Zwecken benutzen und dafür in denen des andern fördern mochte, was denn auf die unveränderlichen Grundzüge des Priesterthums hinführen musste.

Indem Agamemnon sorgenvoll der Opfergierigen denkt, drängt auch schon das Griechenheer in Aufruhr heran, Kalchas vor sich hertreibend und mit Ungestüm verlangend, dass er ihnen nicht länger widerstehe, dass er den Willen der Götter ihnen offenbare. Kalchas fragt mit verdächtiger Sanftmuth die Stürmischen, warum man ihm Gewalt anthun wolle, findet aber dann auf erneutes Andringen den Himmel bereit für das Verlangen des Heers, fühlt sich erfüllt vom Sehergeiste. Widerstrebend spricht er aus, dass der Zorn der Göttin nur durch das Opfer des reinsten Bluts besänftigt werden könne, fleht mit Agamemnon (wenn dessen Zutritt nicht Werk des Komponisten ist) um Schonung und fragt die Griechen, ob sie das scheussliche Opfer bringen könnten? Aber hier hat nur noch der aufgeregte Zorn eine Stimme; man fodert den Namen des Opfers, dessen Blut den Altar übergiessen soll, man ruft die Göttin an, dass die Heeresfahrt gelinge und der Volkeszorn im Blute des letzten Trojaners sich ersättige. Kalchas gebietet ihnen Entfernung und verheisst noch für den heutigen Tag das Opfer.

Er selber ist mit Agamemnon zurückgeblieben. Dieser weigert dem Gebote der Göttin den Gehorsam und fügt auf Kalchas Mahnung zu: wenn seine Tochter anlange, so willige er in das Opfer; — er hofft, dass seine listige Botschaft die Ankunft abwenden werde. Vergebens, warnt Kalchas, trachte man die Götter zu hintergehn — und in diesem Augenblick eilt das Volk vorüber, Klytemnästra und die Tochter frohlockend zu begrüssen; die Botschaft hat sie nicht erreicht.

Agamemnon ist niedergeschmettert, während Kalchas die Grossen der Erde mahnt, sich unter den Willen der Götter zu beugen. Und schon vernimmt man die huldigenden Gesänge, mit denen die Jugend Griechenlands Iphigenien umgiebt und mit der hohen Mutter einherführt; Agamemnon hat nur noch die Bitte, dass Iphigeniens, des Opfers Name noch Geheimniss bleibe. Die Preischöre tönen weiter unter den Seufzern des Vaters, der sich bald entfernt. Das Volk hat Iphigenie zu einem blumengeschmückten Throne geführt; in frohen Tänzen und Gesängen umschmeicheln sie die junge Fürstin,

während Klytemnästra dem Gemahl folgt und fragen will, ob er die Seinen und ihre Grüsse empfangen mag. Das Freudenfest währt fort; Iphigenie sehnt Achills Nahen herbei, durch sie und die Preisgesänge der Chorführer erfahren wir, dass der Bund der Liebe das junge Paar vereint.

Plötzlich kehrt Klytemnästra zurück und zerreisst mit hastigem Herrschwort das Fest. Jetzt erst hat die Trugbotschaft von Achills Treulosigkeit sie erreicht, sie eilt herbei, der Tochter jeden Gedanken an Achill zu verbieten, ihren Stolz, ihren Hass gegen ihn aufzurufen. Iphigenie bleibt betäubt, schmerzerfüllt allein zurück. Aber schon eilt Achill herbei; Iphigeniens Beschuldigungen, seine Betheurungen, die Versöhnung der Liebenden bilden den Schluss des ersten Akts.

Der zweite zeigt Iphigenie in der Mitte ihrer Begleiterinnen, die sie zu beruhigen trachten. Denn sie hat, durch Agamemnons unerklärliches Bezeigen irre geführt, annehmen müssen, Agamemnon sei durch den gegen Achills Treue entstandenen Verdacht in Zorn gegen ihn entbrannt; zwischen den unzähmbaren Stolz des Vaters und den Zorn des Geliebten gestellt, erbangt sie um ihr Loos.

Es scheint sich glücklich entscheiden zu wollen. Klytemnästra tritt mit der Nachricht auf, die Vermählung werde bereitet, Agamemnon habe sich selbst zum Tempel begeben, die Feier dort zu ordnen. Auch Achill eilt freuderfüllt herbei, Patroklus begleitet ihn, Thessalier in kriegerischem Zuge, Sclaven mit Kriegsbeute beladen, die Achill aus dem Feldzuge nach Lesbos gewonnen, folgen. Wieder umkreisen Preisgesang und der Tanz der kriegerischen Schaaren und freudigen Dienerinnen die glückliche Braut und feiern sie und den jungen Helden, dessen Stirn „der Sieg, die Liebe und Hymen umkränzen.“ Im Feiergesang erheben die Liebenden mit Klytemnästra, Patroklus und dem Chor aller Umgebenden ihren Anruf zu Hymens Gottheit, und Achill will die glückliche Braut hinführen, wo Agamemnon, am Altar sie zu vereinen, ihrer harrt.

Da kann Arkas nicht länger schweigen; Agamemnon, eröffnet er ihnen Allen, wartet am Altar Iphigeniens, aber um sie zu opfern,

sie ist das von den Göttern gefoderte Opfer. Alles ist entsetzt; die Thessalier dringen in Aufruhr vorwärts, sie wollen alle sterben, um Iphigenie zu retten. Klytemnästra sinkt zu Achills Füssen, seinen Schutz zu erflehn, er sei der Unglücklichen hier an Vater- und Gattenstatt, ihre Zuflucht, ihre Götter, denn der Vater wolle ihren Tod und die Götter haben sie verlassen. Achill bricht in Zorn aus; nicht den Vater, nicht das Heer sollen sie fürchten, Er werde jenen hier erwarten, der ihn verläumdet habe, sie mit dem Tod bedrohe. Zwischen dem Grimm der Mutter und dem Zorn des Verlobten steht Iphigenie und fleht, in Agamemnon, der ihn verrathen habe, der sie tödten wolle, den Vater zu erkennen und zu schonen.

Die Frauen entfernen sich, Patroklus wird ihnen nachgesandt, sie zu beruhigen, Achill bleibt allein zurück. Da tritt Agamemnon auf, mit ihm Arkas, Kriegsgefolge. Der Streit beider Fürsten entbrennt sogleich; aus Achill spricht verletzte Ehre und das Recht des Verlobten, Agamemnon beruft sich auf seine Herrscherwürde, auf sein Vaterrecht. Achill entfernt sich mit der Drohung: nur über seine Leiche werde man zum Opfer gelangen. In Agamemnon kämpft verletzter Stolz, der Drohung Achills gegenüber, und Vaterliebe. Die Natur siegt, Iphigenie soll leben. Arkas mit dem Gefolge wird abgesandt, Klytemnästra und die Tochter nach Mykenä zu geleiten. Da soll sie, Allen verborgen, gerettet sein.

Dies ist der Schluss des zweiten Akts.

Der dritte zeigt, dass Agamemnons Entschluss ohnmächtig bleiben soll. Arkas ist dem Befehl getreu zu Iphigenie gedrungen, aber das Heer ist in Aufruhr, entschlossen, sich und den Göttern das Opfer, das die Götter selbst verlangen, nicht entreissen zu lassen. Iphigenie scheut aussichtsloses Blutvergiessen, lieber will sie gehorchen, sterben. Achill eilt herzu, er will sie hinwegführen unter dem Beistande seiner Thessalier. Vergebens dringt er in sie. Sie hat den Gedanken gefasst, dass die Götter ihren Tod fodern und dass man ihrem Willen sich unterwerfen müsse; er möge sie verlassen, der Ruhm, unsterbliche Laufbahn warte sein; ihre Liebe

bis zum letzten Augenblicke gehöre nur ihm. So sagt sie ihm Lebewohl. Auf sein erneutes Andringen gebietet sie, abzustehn und erinnert (in unbestimmten Worten: Avez vous cru, qu'Iphigénie put oublier sa gloire et son devoir?) an ihren Ruhm und ihre Pflicht. Achill betheuert, auch er werde zum Tempel dringen und das Opfer zu hindern wissen. Im höchsten, Alle bedrohenden Zorn stürzt er davon.

Klytemnästra eilt zur Tochter und findet sie unabänderlich ergeben in den Willen der Götter. Iphigenia fleht, das empörte Lager zu verlassen und ihr Geschick nicht den Vater entgelten zu lassen. Wieder dringt die verzweifelnde Mutter mit Vorstellungen in sie, die Worte vergehn ihr im innern Kampfe — und Iphigenie eilt zum Opferaltar, den Dienerinnen die Sorge um die Mutter überlassend. Klytemnästra findet ihre Besinnung nur, um den Göttern selbst ihren Widerstand (non je ne le souffrirai pas!) zuzurufen, dann sinkt sie ohnmächtig nieder, dann, wiedererwacht, wähnt sie, die Tochter unter dem Opfermesser zu sehn; die Götter ruft sie zum Beistande — schon hört man von ferne die Tempelgesänge, die das Opfer vorbereiten. Sie eilt dahin, die Tochter zu retten, oder mit ihr zu sterben. Die Gesänge gehn ruhig weiter.

Die Scene verwandelt sich. Wir sind am Meeresgestade. Der Altar ist errichtet, Iphigenie vor ihm auf den Knien, Kalchas erhebt die Arme gen Himmel, das Opfermesser in der Hand, die Griechen in Masse sind um den Altar geschaart. Der Opfergesang mit feierlichem Reigen tönt ruhig weiter.

Plötzlich wird er unterbrochen. Achill mit den Thessaliern bricht zornmüthig ein, Iphigenie zu retten, der Kampf ist im Begriff, zwischen Achill mit den Thessaliern und dem übrigen Heer zu entbrennen; auch Klytemnästra ist herbeigekommen. Da tritt Kalchas zwischen die streitfertigen Massen; er gebietet Halt, fodert Gehör: der Himmel spreche sich aus, erleuchte ihn. Und nun erklärt er: der Eifer der Griechen habe den Zorn der Götter gebeugt, die Tugend der Tochter und die Thränen der Mutter hätten Gnade vor ihnen gefunden, die unsterbliche Tapferkeit Achills hätte sie gezwungen, ihre strengen Befehle zu widerrufen. Und sogleich ist

ein Wunder bereit, sein Wort zu bestätigen. Der Scheiterhaufen entzündet und verzehrt sich, der Altar stürzt zusammen, der Fahrwind erhebt sich, das Meer rauscht auf, die Ruhmesbahn ist den Griechen offen.

Die Empfindungen der Liebenden und der Aeltern bedürfen keiner Erklärung; mit ihnen erheben sich die Wünsche des Volks für das Glück des Paars zu den Wölbungen des Himmels, die Vereinigung zu feiern beginnen hymenäische Reigen ihre bunten Verschlingungen; hier sollte man den Schluss der Oper erwarten.

Anders wendet es der Dichter, — mit ihm, wenn nicht ihn bestimmend, der Musiker. Zwischen den Tänzen schon stimmt eine Chorführerin einen weit ausgeführten Siegsgesang an. Die Tänze gehen weiter, und mitten im letzten sehr muthigen tritt noch einmal Kalchas vor und ruft den Griechen zu: „Stürmt hin, stürmt hin zum Siege!" Der Tanz geht unter Trompetengeschmetter zu Ende — und nun stimmt der ganze Chor den Paian an: „Wir stürmen, wir stürmen*) zum Siege! der Glanz unserer Thaten, er blende die kommenden Zeiten!" so schliesst die Oper. —

Die Bemerkung liegt sehr nahe, wie weit ihr Gehalt unter dem der euripideïschen Iphigenie steht. An die Stelle der waltenten Gottheiten, deren Dasein im Volksglauben fest begründet war, tritt hier ein Priester von höchst zweifelhaftem Karakter, der bei nahender Gefahr das Opfer im Namen derselben Götter losgiebt, in deren Namen er es gefodert hatte. Iphigeniens hohe Idee, sich für das Heil und die Freiheit des Vaterlands freiwillig als Opfer darzubringen, ist gewichen**), um der unbedingten Ergebenheit in den Willen der Götter und des Vaters Raum zu lassen. An die Stelle der allgemeinen und höchsten Interessen eines Volks sind die Angelegenheiten Einzelner, wenn auch antheilwürdiger, getreten. Wo hätten auch jene Ideen von Vaterland und Freiheit in jener Zeit, wo die Oper entstand, einen Halt gefunden, als in der Erinnerung und in Wünschen, die weitumher die Luft durchirren mochten?

*) Kalchas Worte sind: Volez, volez à la victoire! Der Siegsgesang beginnt: Partons, volons à la victoire!

**) Nur jene farblose Erwähnung ihrer gloire und ihres devoir (S. 56) ist als unverständlicher Nachhall geblieben.

Ein Vaterland hat nur, der selbstbewusst und selbstthätig theilnimmt an den Angelegenheiten des Landes, das ihn geboren. Das Drama kann aber nur auf dem festen Boden wirklich vorhandener Zustände fussen, nicht auf Wolkengebilden der Phantasie. Der Grieche konnte jene Idee fassen als Träger seines Gedichts, Racine hat sie schon fallen lassen müssen, mit ihm der Operndichter. Ohnehin haben wir schon aus der euripideïschen Dichtung erkannt, dass ihr sachlicher Inhalt wie der Karakter ihrer Personen für die Oper eine ganz unannehmbare Aufgabe sind.

Gleichwohl — und das erscheint uns merkwürdig und achtungswerth für die neue Dichtung — war der Gedanke des Griechen zu mächtig, als dass er gänzlich hätte dahinfallen können. Nach all' dem Jubel, der der Vereinigung des schwergeprüften Paares erschallt, mahnt, ganz ausserhalb der eigentlichen Entwickelung, Kalchas an den Kampf, und aus freiem Antriebe, wenigstens nicht in unmittelbarer Folge auf die Mahnung, erhebt das Volk seine mächtige Stimme, den Kampf und Sieg in alle kommenden Zeiten hinüberzuschallen. Da es nicht dem Heil und der Freiheit gelten kann, was der Dichter als Palme hier emporhebt, so ist es der Kriegsruhm, der dythyrambisch sich ankündigt, der Sporn der Franzosen zu jeder Zeit und ihr Trost für verlorne Freiheit.

Stellen wir uns nun ohne weitere Rücksicht auf das griechische Urbild neben den Operndichter, so finden wir, dass er dem Komponisten eine reiche Aufgabe gestellt und ihm, was noch viel mehr sagen will, Gelegenheit gegeben hat, sich nach einer Seite hin zu entwickeln, die ihm bisher nur sehr bedingt zugänglich war, ja nach der hin sich noch keiner seiner Zeitgenossen und Vorgänger bewegt und bewährt hatte, einzelne Ansätze bei Händel und einen (Th. I, S. 84) bei Pergolese ausgenommen. Wir meinen die Karakterdarstellung.

Dass sich die Musik aus dem blossen Tongespiele zu Gefühlsäusserungen erhebe, genügt noch nicht für die Zwecke des wahren Drama's. Das Drama bedarf statt abstrakter lyrischer Aeusserungen zu seinem Zwecke wirklicher Menschen, bestimmter von andern

unterschiedner Individualitäten, mit einem Worte der Karakterdarstellung. Der Karakter zeigt aber und bewährt sich am deutlichsten und entschiedensten im Widerstreit mit entgegengesetzten Persönlichkeiten, die er gewinnen oder besiegen, oder denen er unterliegen muss. Nur derjenige Vorgang ist für wahre Dramatik geeignet, der auf solchem Kampf entgegengesetzter Persönlichkeiten beruht. Und zwar muss der Widerstreit nicht in vereinzelten Anlässen, Stimmungen, Launen der Handelnden seinen Sitz haben, sondern eine nothwendige Folge ihres Wesens, ein Ausfluss ihres Karakters sein. Dieser Widerstreit der Karaktere konnte weder in Orpheus noch Alceste statthaben; in beiden Opern hatten die Helden nur mit aussermenschlichen Gewalten zu ringen. In Paris und Helena standen die beiden Träger der Handlung allerdings gegen einander im Widerstreit; wir haben aber schon gesehen, wieviel daran fehlt, um den Ansprüchen der Dramatik auch nur einigermassen genugzuthun. Anders steht die Sache in Iphigenie.

Hier hatte erstens der Komponist eine Reihe von Karakteren sich gegenüber, alle der Musik zugänglich, weil sie auf reinmenschlicher und gemüthlicher Grundlage beruhn; zweitens Karaktere, deren jeder antheilwürdig hervortritt; drittens Karaktere, deren jeder seine Eigenthümlichkeit gegen die des andern stellt und durchführt. Hieraus und aus den gegebnen Verhältnissen musste sich dann nothwendig eine weit kräftigere, schlagfertigere, mannigfaltigere Handlung entwickeln, als bis dahin in irgend einer Oper, die gluckschen mitgerechnet, gesehen worden war. Denn die frühern Opern brachten zwar oft eine weit längere Kette von Vorgängen und Verwickelungen zum Vorschein, aber keine eigentliche Handlung, die mit Vernunftnothwendigkeit aus gegebnen Verhältnissen und Karakteren hervorgeht.

So gewiss dies Alles dem Dichter als hohes Verdienst angerechnet werden muss, so wenig lässt sich auf der andern Seite der grosse Fehler verkennen, dass es der Oper an Gipfelpunkten von entsprechender Höhe gebricht, und besonders an einem höchsten, zu dem empor das ganze Drama führt, von dem aus es uns er-

schüttert, und dann beruhigt, mit voller Befriedigung entlassen könnte. Jeder Vorgang, jede Handlung besteht aus einer Reihe von Momenten, die auf ein bestimmtes Ziel hinführen, gleichviel, ob dies Ziel erreicht wird, oder der Handelnde daran scheitert. Ohne Ziel wäre die Handlung zweck- und vernunftlos, ohne hinlänglich bedeutendes Ziel muss sie antheillos lassen. Ein solches Ziel muss dem ganzen Hergang eines Drama's gesetzt sein, und das ist der Entscheidungsmoment für das Ganze. Aber auch jede der grossen Abtheilungen des Drama's, also vornehmlich die Akte, fodert ein ihrer Bedeutung an Wichtigkeit und Eindruck entsprechendes Ziel, wenn sie uns nicht unbegnügt und erkaltet entlassen soll. Dies ist, was wir mit dem Namen Gipfelpunkte bezeichnet haben. Der Name soll zu gleicher Zeit neben dem vernünftigen Zusammenhang zwischen dem Ziel und den Schritten dahin auch die Harmonie und Wohlgestalt der allmähligen Erhebung vor die Augen halten. Die Grundformen plastischer Schönheit, Pyramide und Wellenlinie, haben für alle Kunst überhaupt, namentlich auch für den Dramatiker und Musiker Bedeutung.

Hiernach muss nun ausgesprochen werden, dass in Iphigenie die Gipfelpunkte keineswegs dem Gang und der Bedeutsamkeit der Handlung entsprechen. Dies ist keineswegs eine sogenannte theoretische Frage, eine solche nämlich, die zuletzt ohne thatsächliche Folgen bliebe. Sie hat vielmehr, wenn wir nicht ganz irren, entschiedene Folgen gehabt. Der Eindruck, den Iphigenie gemacht, war (wie wir später umständlich erfahren werden) ein ausserordentlicher; er würde ein unauslöschlicher gewesen sein und die Oper auf allen Theatern in ununterbrochner Wirksamkeit erhalten haben, gebräch' es ihr nicht an jener letzten und höchsten Kräftigung.

Der Knoten der ganzen Handlung schürzt sich durch die Foderung Dianens, dass ihr zur Sühne Iphigenie geopfert werde; dann solle den Griechen günstige Fahrt gewährt sein zum Kampfe gegen Troja, den Rache, Ehre, Sicherstellung der Zukunft zur Nothwendigkeit für Griechenland machen. Der eigentliche Gegenstand des Drama's ist also für den modernen wie für den alten

Dichter jene allgemeine Volksangelegenheit, die Möglichkeit, zu dem Kampfe zu gelangen, an den die Wohlfahrt Aller geknüpft ist. Iphigeniens Opferung ist nur das Mittel für jenen Zweck; entweder muss sie geopfert, oder die Geneigtheit der Göttin muss auf andre Weise gewonnen und sichergestellt werden.

Dieser reine Gesichtspunkt konnte von Euripides, nicht aber (wir haben uns schon davon überzeugt) vom neuern Dichter festgehalten werden; der letztere musste zu individualen Interessen greifen, um den allgemeinen einen sichern Anhalt im Gemüthe der Zeitgenossen zu verleihen. Wir können nicht missbilligen, dass er die Liebe und Verlobung Achills mit Iphigenie als Voraussetzung genommen, wiewohl wir die Kleinheit dieses Interessenpunkts im Vergleich mit der allgemeinen Angelegenheit nicht übersehn. Allein aus jener Wendung des modernen Dichters folgt noch nicht die Vernachlässigung des hauptsächlichen Moments; immer bleibt es dabei: Iphigenie muss geopfert, oder ihre Erhaltung zugleich mit der Erfüllung des unabweislichen Volksbegehrs durch den augenfälligen Willen der Göttin bewirkt werden.

Diese gerechte Foderung hat der Dichter der Oper nicht erfüllt. Iphigeniens Rettung ist das Werk ihres Verlobten — also reine Privatangelegenheit; die nachträgliche Genehmigung durch Kalchas giebt um so weniger Gewähr, da der Priester sich schon einmal, fast mit denselben Worten, und ebenfalls der Gewalt weichend, und ebenfalls aus dem Stegreif auf Offenbarung der Gottheit berufen hat, um das Gegentheil von dem zu gebieten, was jetzt entschieden wird. Die Versicherung, dass Iphigeniens Tugend und Achills Tapferkeit die Göttin gewonnen, dieser rein moralische Beweggrund, ist nicht greifbar genug für das Drama und nicht hinreichend gewichtig für so schwere Angelegenheiten, die Handlung sinkt herab zur Privatsache, wo sie den Gipfel gemeinsamen Interesses Aller hätte erreichen und dann alle beruhigt und befriedigt entlassen sollen. Der Dichter selber hat es gefühlt. Was er in der Handlung versäumt hat, will er durch jenen merkwürdigen Anhang (Volons à la victoire) nachholen. Aber man hört ihn nicht

mehr, die Handlung war schon geschlossen. Der Beweis ist, dass jener Anhang von den Bühnen wie aus den Klavierauszügen ausgeschlossen worden.

Dieselbe Mangelhaftigkeit trifft den Gang des ersten Akts. Die Handlung knüpft an dem allgemeinen Interesse an, der Akt schliesst mit der Versöhnung des liebenden Paares. Zwei Liebende, die den grundlosen Verdacht leicht überwinden und sich dem süssen Gefühl ihre Seelen hingeben, das ist ein allzustiller Nachklang nach der grausen Foderung der Göttin und dem Sturm des wildempörten Volkes. Der Akt endet nicht, er erlischt.

Dasselbe muss vom zweiten Akte gesagt werden. Agamemnon schwankt zwischen Ruhmbegier und Vaterliebe. So stellt ihn auch Euripides dar; aber er reinigt und erhebt ihn, da er den Gedanken an Heil und Freiheit des Vaterlandes in ihm wach ruft. Für den modernen Dichter bestand dies Motiv nicht in seiner vollen Kraft; er beschränkt sich auf den Widerstreit von Ruhmbegier und Vaterliebe und schliesst den Akt mit einem Monolog und dem Sieg der letztern. Er hat das rührendere Motiv vorgezogen, aber damit das Familieninteresse vollends über das höhere allgemeine siegen lassen; verwandter mit dem letztern wäre die Ruhmbegierde gewesen, da der Ruhm nur im Dienste des Vaterlandes errungen werden konnte.

Soviel aus dem allgemeinen dramatischen Gesichtspunkte. Die Oper hat noch entschiednere Ansprüche geltend zu machen. Für sie wird es stets bedenklich bleiben, nach dem Aufgebot der chorischen und orchestralen Massen zu einer oder zwei Einzelstimmen mit schwächerer Begleitung herabzusteigen. Der Grund liegt nicht blos in dem Verlust materieller Mittel, sondern vielmehr darin, dass der Verein materieller Mittel eine Vervielfältigung des geistigen Inhalts oder eine höhere Spannung der Kraft und Leidenschaft zum Anlass hat (wenigstens bei ächten Kunstwerken) die Minderung also ebenfalls den geistigen wie materiellen Gehalt trifft. Es ist keineswegs bedeutungslos, dass die Opern stets begehren, ihre Akte mit Finalen, also massenkräftig und zugleich mit reicherm geistigen Gehalt zu schliessen.

Die Komposition.

Wie man sich auch für und gegen Rollets Gedicht entscheiden möge, seine höchste Würdigung hat es in Glucks Komposition gefunden. Es hat ihn auf den Gipfel seiner That geführt. Was er im Hinschreiten zu Orpheus und Alceste gewollt, was er in beiden Opern und im Paris noch nicht vollkommen hat durchführen können, hat er jetzt nach seiner Idee und dem Maasse seiner Kraft so weit vollendet, als dieses Gedicht nur irgend gewähren konnte. Dieser Ausspruch mag Manchem allzu ängstlich bedingt erscheinen. Allein unbedingtes Lob, — es ist so leicht auszusprechen und so schwer zu rechtfertigen! Vollendet konnte Glucks Werk nicht hervortreten, weil das Gedicht nicht vollendet war, weil es ebenfalls seiner Aufgabe und Glucks Idee immer noch nicht vollständig genügte. Und Gluck hat, wie es scheint, immer noch die dramaturgische Einsicht oder die moralische Kraft gefehlt, den Dichter zu vollkommner Lösung der Aufgabe zu bewegen. Ob es möglich gewesen? wir wissen es nicht. Jedenfalls ist es das Loos des Opernkomponisten, die Leistung des Dichters auf sich zu nehmen; er gewinnt mit dem Dichter, er leidet mit ihm.

Was dem Tondichter vor Allem in dieser Iphigenie gewährt worden, das ist wahrhaft dramatischer Boden. Und sogleich bewährt er sich als wahrhaft dramatischen Komponisten. Längst hatte er dem welschen Tongespiel' entsagt und Wahrheit des Ausdrucks als seine Aufgabe bekannt und bewährt. Jetzt gewinnt er

jene Schlagfertigkeit der Sprache, die wir als höchste Foderung erkennen müssen, als unerlässliche an den dramatischen Komponisten, wenn sein Unternehmen den rechten Erfolg haben soll. Diese Schlagfertigkeit ist schon für das gesprochne Drama von höchster Wichtigkeit: wir wollen statt jedes Beweises nur auf den Gegensatz kalderonscher und shakespearischer Redeweise hindeuten. Für das musikalische Drama verhundertfacht sich diese Wichtigkeit, weil die Musik ohnehin so weit hinter der Schnellkraft der Sprache zurückbleibt; wo der Dichter mit Einem Wort' Alles bestimmt hinstellt, muss der Musiker Saite auf Saite des Gemüths wecken, um aus ihrem allmähligen Zusammenwirken endlich — vielleicht tiefeingreifend, aber gewiss weit später und unsicherer — dahin zu gelangen, wohin der freiere Dichtergeist längst gelangt ist.*) Diesen umhertastenden weiligen Gang der Tonsprache zu festigen und zu beflügeln, ist gewiss dringendes Bedürfniss, wenn nicht das Drama an der Umschweifigkeit jener Sprache erlahmen soll.

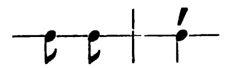
Jetzt tritt diese Schlagfertigkeit als sprechender Karakterzug in der Musik der Iphigenie hervor. Jene Wahrhaftigkeit und Innigkeit, die wir in den letzten drei Opern hervordringend fanden, so weit nur die Gedichte nicht allzuhemmend dem Komponisten entgegenstanden, sie walten auch in Iphigenie. Dagegen ist an die Stelle jener feierlich breiten Ausströmungen des Tonlebens, die wir besonders in Alceste zu bewundern hatten und die bisweilen an den weiten Faltenwurf priesterlicher Prachtgewänder und die Herrlichkeit äschyleïscher Chorreigen erinnern, jetzt Gedrungenheit, schnelltreffende Entschiedenheit, Raschheit des Thatmenschen getreten. So wollt' es der nun erst erlangte dramatische Schritt. Es ist weder bis dahin noch später eine Oper geschrieben worden, die hierin, in Bezug auf dramatische Schlagfertigkeit, der Iphigenie gleichgekommen wäre, oder nur nahe. Schon die gedrungene Kürze der Sätze

*) Der Dichter, der Liebende sagt: ich liebe dich! — und Alles ist gesagt. Wieviel Noten, wieviel Takte braucht der Musiker, um dasselbe, selbst mit Hülfe des Wortes, zu sagen.

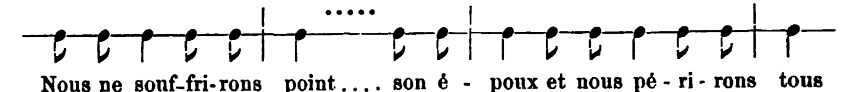
giebt davon Zeugniss. Der Chor zur Bewillkommnung der Fürstinnen fliegt in fünf Presto-Takten vorüber; die erste Arie der Klytemnästra — man denke an die breiten Arien der Primadonnen in den italischen Opern und noch in Mozarts Idomeneus — hat zwölf Takte mit Wiederholung; der Chor bei der Kunde, dass Iphigenie geopfert werden solle, hat zwei Takte, der der Thessalier, die für sie die Waffen ergreifen, hat neun Takte, — andere Beispiele übergehn wir.

Noch schärfer springt diese Schnellkraft aus dem Rhythmus hervor. Der Rhythmus ist (wie wir schon anderswo gezeigt haben) der Ausdruck des Willens und hiermit der Thatkraft, die jetzt! in diesem Augenblick — und hierhin! auf diesen Punkt vor allen andern — trifft. Es giebt keine Oper weder vor noch nach Iphigenie, — und ausserhalb des Operngebiets nur wenig Werke von Händel und mehrere von Beethoven, — die einen so schlagenden und doch so fein gestuften, einen so mannigfaltigen und dabei so sichertreffenden Rhythmus hätten, wie diese glucksche Oper. In der That wüssten wir auch im ganzen Gebiete der Dichtkunst nur die Chöre des Aeschylus der Schöpfung Glucks an die Seite zu stellen. Diesen gewaltigen, von innerlicher Nothwendigkeit gelenkten Rhythmus hat Gluck der armen, unrhythmischen, in lauter willkührlichen und willkührlich hin- und hergeschobenen Accenten herumklappernden und herumschnatternden französischen Sprache verliehen.*) Aber sie hat ihn nicht festhalten können. Woher hatte nun Gluck diesen Rhythmus? die einzigen Vorgänger, Aeschylus und Pindar (Klopstock hat nur begeistert gespielt) kannte er nicht, wenigstens nicht in ihrer Rhythmik, die erst viel später festgestellt wurde. Er kann nur aus dem lebendigsten Gefühl der Scene und des Worts geschöpft haben. Dabei tritt als Kennzeichen seines eignen Karakters allaugenblicklich der fest zuschlagende Anapäst

*) Spontini in lehrreichen Unterredungen mit dem Verf. bemerkte: so wie Gluck behandelten weder die Komponisten noch sonst die Franzosen ihre Sprache; nur Talma habe gesprochen, wie Gluck.



hervor, nicht blos, wo sein angrifflustiges Wesen geboten ist, wie z. B. im Thessalierchor,



sondern auch ausserdem, z. B. im ersten Rezitativ der Klytemnästra,

je vais voir, si le roi, de nos voeux em-pressé,

wesshalb wir ihn eben als individuellen Zug Glucks in seiner damaligen Zeit ansehn.

Ein dritter Punkt muss hier noch zur Sprache kommen, der mit dem zweiten, der straffen Rhythmik, eng zusammenhängt und an keiner Oper so klar zur Anschauung kommen kann, als an dieser Iphigenie. Das ist die glucksche Melodiebildung.

Im Gesange treffen (wie wir schon bemerkt haben) Wort- und Tonleben als zwei verwandte und doch verschiedne Elemente zusammen; seine Vollkommenheit beruht darauf, dass jedes derselben zu vollem Walten komme; so viel dem einen oder andern daran mangelt, so viel mangelt der Melodie an ihrer Vollkommenheit. Alle wahren Künstler haben wenigstens in den höchsten Momenten ihres Schaffens nach dieser Vollkommenheit gestrebt, die nichts Anderes ist, als vollkommne Gerechtigkeit gegen die beiden zusammentreffenden Elemente. Allein die Schwierigkeit, den Grundsatz durchzuführen, ist unverkennbar; nicht die augenblickliche Anschauung oder Begeisterung genügt hier, sondern nur eine tiefe auf Wahrhaftigkeit und Treue gestützte Durchbildung für diese Aufgabe kann Gewähr leisten. Wo sie fehlt, wird das eine oder andre Element vorwalten und das Ganze um eben so viel mangelhaft bleiben. Die Mehrzahl der Komponisten, unter ihnen Mozart, lässt dem musikalischen Elemente vor dem Wortgedanken den Vorzug; sie begnügen sich,

jene höchsten Momente ihres Schaffens ausgenommen, am allgemeinen Sinn der Worte, um aus diesem das Tonbild der Stimmung zu finden und die Worte — das ist aber nichts anders, als: die einzelnen Momente des Gedankens — dann unterzubringen und abzufinden, wie es eben gehen will.

Dies war keineswegs Glucks Weise. Er strebte nach vollständiger Wahrheit, indem er mit jenem allgemeinen Sinn auch jeden einzelnen Moment des Gedankens oder des geistigen Lebens, jedes Wort, ja das Gewicht und die Bedeutsamkeit jeder Silbe, jedes Lautes zusammenzufassen und das alles zu vollkommner Melodie zu verschmelzen trachtete. Er drang, — man kann dies oft Ton für Ton beobachten und nachweisen, — durch das vollkommen angeeignete Wort zur Melodie. Diese Art von Melodie ist es, die wir die glucksche Melodie nennen. Mag ihr (wir leugnen es nicht) hier und da vielleicht der Schmelz und Reiz der frei umherschweifenden Melodie fehlen; dieser allerdings einschmeichelnde und besonders leichtfassliche Reiz sollte und konnte durch Wahrhaftigkeit der Gesangsprache oder des Sprachgesangs — wie man die neue Weise nennen will — reichlich und edel ersetzt werden. Wenn sich so Wort und Ton mit gleichwahrer scenischer Darstellung verschmolzen, dann war aus drei verschiedenen Elementen das glucksche dramatische Geschöpf einheitvoll und durchaus wahrhaft vollendet. Darum foderte er auch, wie wir schon erfahren, für seine Wirkung die Bühne und die ganz von seinem Sinn' durchdrungne Darstellung.

Die Kräfte aber, aus denen diese glucksche Melodie schöpfte, waren nächst der Auffassung der Aufgabe und des Worts die freieste zutreffendste Rhythmik, und das regste, feinste Gefühl für den Tonfall der Sprache und Empfindung. Das Beides kam erst jetzt, in Iphigenie, an ihrer karaktervollen Lebendigkeit zur Reife.

Bei der hohen Bedeutung dieser neuen Stufe, zu der die Entwickelung der gluckschen Melodie, besonders aber der glucksche Rhythmus gelangt ist, dürfen wir nicht unbemerkt lassen, dass gerade sie von einem Widerspruche betroffen worden ist, der aus zu redlichem und geachtetem Munde kommt, als dass man ihn ver-

schweigen könnte. Jahn*) ist es, der bei hoher Anerkennung des gluckschen Wirkens „die Knappheit und Straffheit der Ausführung“ hervorhebt, welche „nicht durchaus das Werk bewusster Ueberlegung, sondern zum Theil die Folge einer nicht leichten Erfindungskraft“ sei. Er verknüpft damit die Annahme, „dass seine poetische Phantasie leichter und lebendiger angeregt war als die musikalische und dass die musikalische Gestaltung bei ihm mitunter die sekundäre war.“ Endlich will er als Ursache jener Knappheit und Straffheit geltend machen, „dass Gluck in eigentlich thematischer Verarbeitung keine grosse Kunst und Geschicklichkeit bewährt und dass er sogar im Bau der Sätze und selbst in einzelnen Wendungen mitunter eine gewisse Unbeholfenheit“ verrathen habe. So wird als Schwäche oder Unvollkommenheit angesehen, was wir als Frucht und Lohn erhöhter künstlerischer Anschauung (gewiss nicht als „Werk bewusster Ueberlegung“) auffassen.

Jahns Ausspruch ist ein allgemeiner über Gluck; mit allgemeinen Aussprüchen ist aber nicht gut zu Ende zu kommen, man muss, um sie zu befestigen oder zu wiederlegen, der Sache näher treten und sie in ihre Einzelheiten verfolgen.

Gehen wir nun zuerst auf Orpheus und Alceste ein, so finden wir, wie zu seiner Zeit schon nachgewiesen worden, anstatt jener Straffheit und Knappheit vielmehr eine Fülle und Breite der Auslassung, die bisweilen der Hymne näher steht, als dem Drama. In Paris und Helena wird von dieser Ausführlichkeit viel nachgelassen, doch macht sie sich noch genugsam geltend, wo es nicht einmal durchaus nöthig wäre, z. B. im Duett Amors und des Paris, im Terzett, in der Arie „Donzelle semplici“ der Helena. Fragen wir nach dem Grunde, so finden wir ihn, wie schon gezeigt worden, vollkommen zureichend in dem weniger oder mehr dramatischen Inhalt dieser drei Opern. Erst in Iphigenie tritt jene Straffheit und schlagfertige Kürze klar an den Tag, die Jahn im Sinne gehabt haben kann, wenn er von Straffheit und Knappheit sprach. Wir

*) Mozart. Th. II. S. 228 u. f.

haben sie bereits als Folge der energisch dramatischen Aufgabe bezeichnet und werden dafür in das Einzelne gehende Nachweise, soweit der Raum gestattet, zu liefern haben; wo wir abbrechen müssen, wird weitere Forschung die Spur dieser Alles durchdringenden urdramatischen Kraft bis in die einzelnen Takte verfolgen können. Dann erst wird man mit voller Befriedigung erkennen, welche Folgerichtigkeit auch hierin den Tondichter von der ersten zur zweiten, zur dritten, zur vierten Oper geleitet hat.

Soviel über die allgemeine Behauptung. Wie verhält es sich nun mit den unterstützenden Sätzen, dass die angebliche Knappheit (wir lassen uns den Ausdruck gefallen ohne ihn zu billigen) in minderer musikalischer Erfindung und Geschicklichkeit ihren Ursprung habe?

Unser verehrter Gegner hat sich hier*), wie uns scheint, auf bedenkliche Voraussetzungen gestützt. Begabung überhaupt und Erfindungskraft für Musik sind nichts weniger als einfache, sie sind sehr zusammengesetzte Wesenheiten; man kann erfinderisch sein für Melodie und nicht für Harmonie, für Homophonie und nicht für Polyphonie, für Gesang und nicht für Instrumentation; wir wollen die Reihe der Unterschiede nicht weiter verfolgen, mögen auch nicht, was sehr leicht wäre, Beispiele einseitiger Begabung oder Mangelhaftigkeit aus der Reihe bedeutender Tonsetzer zusammentragen; ohnehin ist darüber in dem unten angeführten Werke geredet worden.

Eben so verhält es sich mit der Geschicklichkeit im Satze; sie hat so viel Grade und so vielerlei Richtungen, dass es bei irgend nennenswerthen Tonsetzern kaum möglich ist, mit einem allgemeinen Ausspruch' etwas Haltbares zu sagen. Jedenfalls, — um diesen Punkt mit einem einzigen Zuge in seiner ganzen Bedenklichkeit zu zeichnen, finden wir Künstler von achtungswerther Begabung und Bethätigung, die nach einer oder der andern Seite nur mangelhaft entwickelt waren, z. B. K. M. Weber in Bezug auf Kontra-

*) — und zwar mit Bezugnahme auf des Verfassers eigne Aeusserungen in der „Musik des neunzehnten Jahrhunderts."

punkt, und in derselben Beziehung Mozart und Beethoven in Vergleich zu Bach, oder auch nur zu Mendelssohn.

Nicht das abstrakte Kräftemaass karakterisirt den Menschen, sondern das Verhältniss der Kräfte zu der gesetzten Aufgabe. Dies haben wir, wenn wir Glucks geringere Ausrüstung im Vergleich mit andern Meistern anerkannten, stets festgehalten; und gerade dies ist es, was in Jahns Ausspruche verabsäumt worden ist. Glucks Aufgabe, wie seine Leistungen liegen vor uns. Fehlt es bei den letztern (einzelne Schwächen, wie sie jeder Künstler zeigt, und jene Partien, wo das Gedicht hinderlich war, ausgenommen) an der erfoderlichen Begabung und Geschicklichkeit? — so musste, scheint uns, die Frage nach dem Kräftemaass präzisirt werden. Dann würde das Auge des Fachmanns Zug für Zug an den Leistungen wohl zu erkennen vermögen, wo Mangelhaftigkeit sich zeigt und ob irgend ein Zuwachs an Kraft die Aufgabe vollkommner gelöst haben würde. Das will sich uns aber nirgends kundgeben; wir wüssten nicht, was für Glucks ganz scharf begränzte Aufgabe durch höhere Begabung oder Geschicklichkeit im Melodischen, Kontrapunktischen u. s. w. hätte Bestimmtes gewonnen werden können, wiewohl wir längst anerkannt haben, dass Tiefe und Vielseitigkeit der Bildung die geistige Kraft im Allgemeinen erhöht.

Wir haben oben allgemeiner von Ausbildung und Geschicklichkeit gesprochen. Jahn hat sich bestimmter erklärt; die Geschicklichkeit „thematischer Verarbeitung“ ist es, die er an Gluck vermisst. Allein dieser besonders der ältern Schule geläufige Ausdruck ist selber ein sehr unbestimmter; er umfasst alles Mögliche, was an einem gegebnen Satze und mit demselben unternommen werden kann, von der mehr zufälligen oder unentscheidenden Aenderung in einzelnen Melodienoten oder Akkorden, bis zu wesentlichen Aenderungen, Erweiterungen, Verengerungen des Satzes, bis zu dessen kontrapunktischer Verknüpfung mit Gegenstimmen, bis zu seiner Verwebung in einem grössern Ganzen, — die ganze Kompositionslehre nimmt an dem Ausdruck Antheil, und eben darum sollte man ihn bei ernstlicher Erörterung nicht heranziehn. Aber

eben diese „thematische Verarbeitung“, deren kunstgelehrter Name schon den Kunstfreund leicht verblendet, sie kann bei sehr mässiger Begabung so leicht erworben werden, ist von so Vielen erworben worden zu eitelm Spiel und ist namentlich so viel deutschen Opernkomponisten schon verderblich geworden, wenn dieselben über dem Spiel mit musikalischen Formen und Umformungen die Hauptsache vergassen! Gerade das Gegentheil erblicken wir bei Gluck, — der sich übrigens oft, — z. B. im Duett und Terzett des Paris, ganz satzgeschickt erweist. Möglicherweise hätte grössere Satzgeläufigkeit auch ihn, wie Mozart und Andre, vom keuschen Dienst der Wahrheit abziehn können. So hielt er aus innerer und äusserer Nothwendigkeit fest. Merkwürdig stehen ihm in den entscheidungsschwersten Momenten die durchgebildetsten Künstler, Seb. Bach in der matthäischen Passion und Beethoven in der zweiten Messe zur Seite.

Wenden wir uns endlich zur Komposition der Oper selbst.

Die Ouvertüre — wer kennt sie nicht? sie ist sogar in den Konzerten eingebürgert und dazu vom berliner Hofrath J. P. Schmidt (man nennt oft statt seiner Mozart) und von R. Wagner mit einem Abschlusse versehn worden — die Ouvertüre fasst in grossen einfachen Zügen die Hauptmomente der Oper zusammen. Die andächtige, schmerzerfüllte Hinwendung zu Diana wird in der Einleitung*) angedeutet; dann im Allegro tritt im schütternden Erzschritte des Heers das gebieterische Schicksal heran; neben der rührenden Bitte der Tochter, die geopfert werden soll, lassen sich jene erstickenden Seufzer und Klagen des Vaters, der Mutter vernehmen, die Kalchas Wort:

Que de cris! que de pleurs! o père déplorable!

ahnungsvoll voraussagt. Die Ouvertüre, neben all diesen Karakterzügen von kriegerischem Feuer und jener Heiterkeit erfüllt, die der Kraft inwohnt, schliesst nicht. Mit jenem Motiv des Heerestritts

*) Wir haben schon Th. I, S. 198 bemerkt, dass das Motiv früher im Telemach verwendet worden ist.

schreitet sie zur Dominante, der Vorhang fliegt auf und Agamemnon erhebt seinen Anruf an die Göttin,

Diane impitoyable, envain Vous l'ordonnéz!

in denselben Tönen, die die Ouvertüre eingeleitet hatten und die jetzt Bestätigung und Erläuterung finden. Bald wird auch der Erzschritt des Heers verwirklicht werden.

Ist schon der poetische Gedanke der Ouvertüre und ihr fester Anschluss an das Drama von hoher Bedeutung, so muss auch die musikalische Durchführung als bemerkenswerther Fortschritt in der Entwickelung Glucks und der Tonkunst bezeichnet werden. Die Ouvertüre schliesst sich der zu Paris und Helena in sofern an, als sie gleich jener nahen Bezug auf die Oper nimmt. Aber ihr Gang ist kunstgemässer geregelt und ihre Sätze treten in festerer Abrundung auf. Dies zeigt sich schon in der Einleitung, deren Thema zwei bestimmt gezeichnete Sätze, jeden von klarer Bedeutung, enthält und durch Wiederholung auf der Dominante befriedigend einprägt. Man kann, was gesagt werden sollte, nicht kürzer — 4 und 4 Takte, bei der Wiederholung 6 und 4 Takte — und dabei befriedigender aussprechen.

Jetzt tritt der fest zutreffende Hauptsatz des Allegro, in C-dur nach dem Andante in C-moll, ein, die Hauptaccente durch Hornstösse



(bei A und B durch Trompeten und Pauken) bekräftigt. Stark und prachtvoll schallt dann der Ruf des Orchesters, unter dem festgegliederten Rhythmus der Trompeten, Pauken und Hörner



weit hinaus, er weckt wohl Manchem Erinnerungen an die Pracht der Iliade

. . . . laut nachjauchzten die Völker,
Laut auch schrien die Argeier daher . . . .

in ihren Schlachtrufen. Denn die Oper stellt uns ja vor diesen unsterblichen Kampf und die Ouvertüre wälzt alsobald ihre Orchestermassen in gewichtvollem Andrange hin und her. Auch hier (Takt 14 des Allegro) gestaltet sich der Rhythmus der Trompeten und Pauken ganz eigenthümlich. War er im vorhergehenden Satze klar geordnet, so trifft er hier*)



geradezu verwirrend in den Gang des Orchesters, dieses im Vierschritt, das Blech sechsgliedrich geordnet. So kündigt sich diese Schlagfertigkeit und die Bedeutsamkeit des Rhythmus schon im Prolog an. Nur Beethoven steht hierin neben Gluck; die Mehrzahl der Komponiston — fast alle — kommen über der Sorge um das wohlanständige Gleichmaass gar nicht zu dem Gedanken von der Bedeutsamkeit, — und der gleichgültigen Menge ist jenes auch fasslicher und bequemer, als diese.

*) Das Notenbeispiel ist nicht Klavierauszug, sondern dürre Skizze, nur zur Verdeutlichung des Rhythmus bestimmt. Der Klavierauszug ist überall zu haben

Der Bau der Ouvertüre ist klar und festgegliedert, wenngleich nicht mit der später erst vollkommen ausgebildeten Form durchaus übereinkommend. Aber ist denn diese Form unerlässlich und zwingend? — die Kompositionslehre (wie wir sie begriffen haben) weiset für jede Form den Sinn auf, der sie geschaffen, aber sie nöthigt keine auf und weiset keine ab. Nach den obigen Sätzen tritt ein wesentlich verschiedner auf, dem wir Andeutung der Bitte Iphigeniens beizulegen wagen. Das würde seit Haydn und Beethoven der Seitensatz geworden sein und seinen Sitz in einer neuen Tonart genommen haben. Hier tritt dieser Seitensatz nicht regelmässig in der Dominante (G-dur) sondern ebenfalls im Hauptton (C-dur) auf und G-dur wird für die Wiederholung des Hauptsatzes (des ersten) benutzt. So gewinnt dieser an Fortschrittskraft, die dem Seitensatz ohnehin nicht inwohnt. Den weitern Gang und Inhalt der Ouvertüre mag Jeder für sich prüfen.

Agamemnon tritt, wie wir schon gesagt, mit dem Motiv der Einleitung auf, dem die Worte sich gut genug, wo nichts Tieferes zur Sprache kommt, anbequemen. Der Satz steht in G-moll, wird dunkler und mild in Es-dur wiederholt; die entscheidendern Worte fallen in das Rezitativ, wo sich schon überall diese Anapästen regen, durch die die ganze Oper streitfertig wird. In E-moll kehrt das erste Motiv wieder; feste Satzbildung und bewegliches Rezitativ mischen sich im leichtesten Uebergange von einem zum andern; nirgends Vorliebe für Gesang oder für Rede, beides nur Mittel für den jedesmal erfoderten Ausdruck.

Nun folgt erst Agamemnons Arie, die Enthüllung seines Innern. Wie wohlfeil wär' es gewesen, den Helden, „den Völkerhirten Agamemnon," den schmerzerfüllten oder den finsterbrütenden zu malen! Von alle dem ist im Agamemnon; aber in der Tragödie und Oper sind es die Züge des Schwankens und Trugs, die entschieden hervortreten. Und diese Aufgabe hat Gluck gelöst, soweit die gerade für Trug und Lüge so wenig geeignete Musik gewähren wollte. Neben dem Worte schleicht lauersam das verhüllte Fagott; jedem Worte wird sein rethorisch Recht, bei

verrais-tu . . . . sans palir

fragen die ersten Worte, sinken gleichsam erbleichend die zweiten zurück, — die Worte

Dieu bienfaisant, exauce ma prière,

(vielmehr der ganze darangeknüpfte Satz) sind schmeichelnd, innig, der Pizzikato-Bass des Orchesters hebt sich ebenfalls zum Sitze der wohlthätigen Gottheit empor, — nicht blos der Rhetorik (die hier recht eigentlich am Orte ist, denn Agamemnon möchte Alles überreden, die Gottheit die er zu betrügen denkt, und sich selber, der schlau und fromm zugleich zu sein trachtet) ist volles Recht widerfahren, — und zwar im Orchester ebensowohl, wie im Gesange. Gleiche Stellung hatte das Orchester schon im Einleitungsatze des Gesangs eingenommen. Wenn Agamemnon schmerzlich und bange sich dem Willen der Göttin sträubt, — „envain vous promettéz de nous être propice, de nous rendre les vents par votre ordre enchainés“, kann er der verlockenden Vorstellung doch nicht so ganz unzugänglich bleiben; das Orchester



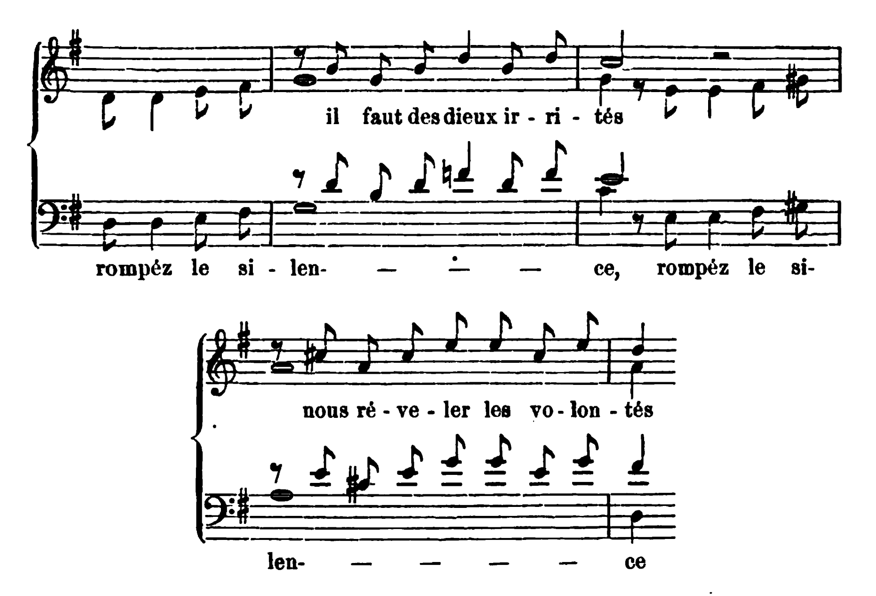
spielt in seinen Gesang hinein, wie der Fahrwind in die Segel spielen wird. Das ist keine Malerei, denn der Wind ruht ja; es ist der unabsichtliche Ausdruck der innern mit dem erlösenden Fahrwinde, mit dem „exauce ma prière“ beschäftigten Vorstellung.

An dieser Arie und der Einleitung zeigt sich wieder recht deutlich die Unhaltbarkeit jener Ansichtsweise, (Th. I, S. 457) die Gluck mehr deklamatorisch als musikalisch finden will; er ist beides zugleich, rhetorisch oder deklamatorisch und musikalisch. Gleich-

wohl — und das ist das Karakteristische — hat die Arie keinen Zielpunkt, bringt sie uns nicht zu irgend einer haftenden Gemüthsstimmung. Wie konnte sie auch? ist denn eine solche im Redenden vorhanden? Kaum hat Agamemnon sich zur Gottheit hinangeschmeichelt, so denkt er heimlich und schlau darauf rechnend seiner List, seines Boten. Dann wieder kehrt er zum Anrufe der Gottheit zurück (die Arie nimmt — gar nicht knapp — zweite Rondoform an) und zuletzt erst bricht die Angst, es könne seine List misslingen, im Rezitative hervor. Wir wüssten nicht, wie Agamemnons Karakter und Lage treffender hätte vom Musiker gezeichnet werden können.

Und sogleich bricht ungestüm im harten Gestampf der Tritte das Heer ein, keinen Widerstand zu dulden entschlossen. Noch niemals bis dahin hatte der Chor thätigen Antheil an der Handlung genommen. Denn die Furien im Orpheus widerstehn blos, sagen blos Nein, und sie sind aussermenschliche Wesen; so auch sind die Unterirdischen in Alceste blos der Widerschein und Wiederhall des einen Todesgotts. Hier aber tritt der Menschenchor, das Heer, das „Volk in Waffen," auf und greift bestimmend in den wesentlichen Gang des Drama ein. Wie hochwichtig dieser Fortschritt ist, erkennt man erst bei der Erwägung, dass gerade darin, einer Menge, dem Volke Mithandlung und Stimme zu geben, die dramatische Dichtkunst so gut wie nichts vermag, während die Musik hierin ihre ganz eigenthümliche Macht entfaltet.

Diese Komposition erfüllt, was der dramatische Moment irgend fodert. Klar und schallend in voller Harmonie wird der erste Satz (C'est trop faire de resistance) angekündigt; dann drängt ungestüm herzutretend (Erinnerung an den Hauptsatz der Ouvertüre) einmüthig, also im Einklange bis auf zwei hineinschallende Harmonien, die Masse der Empörten herzu und bedrängt in wechselnden Schaaren



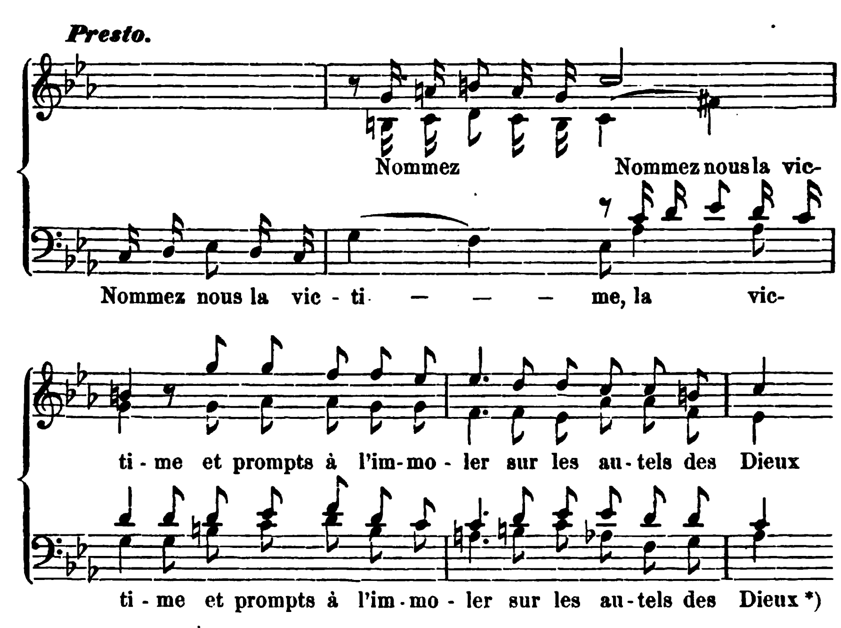
den Priester. Dann treten die Heerführer vor mit noch bestimmterer Frage, trotzig wie eben Soldaten sind, und nach des Priesters gleissnerischer Gegenfrage bricht wieder der Chor des Heeres ein, wie zuvor,*) nur mit festerm Abschlusse. Nun spielt ihnen — oder ist es Ernst? — der Priester die Begeisterungscene vor und fragt zuletzt, ob sie es bringen wollten, das schreckliche Opfer? —

Wir haben vielleicht gefehlt mit der Frage, ob es Ernst sei. Die Frage hat Grund; unser Zweifel deutet nicht sowohl auf Mangel religiösen Glaubens, den die Phantasie ersetzen könnte, sondern auf poetischen Unglauben: das Orakel kommt aus dem Stegreif' und ohne hinlängliche Motivirung durch den Dichter herbei. Wie dem auch sei, Gluck war es damit Ernst, und den Griechen, die es auf seiner Bühne vernehmen, ist es ebenfalls Ernst. Gluck hat sein Orakel mit Schauern des Geheimnissvollen umgeben und den Worten

*) Corancey äusserte gegen Gluck sein Bedenken über diese Wiederholung; Abwechselung sei doch in der Kunst eine gute Sache, sei wesentlich nothwendig. Gluck antwortete: „diese Soldaten haben nur Einen Gedanken, und für ihn nur Einen Ausdruck." —

Man kann Glucks Grundsatz der Wahrhaftigkeit und Treue nicht treffender bezeichnen, als hier geschehn ist.

des Priesters die Gewaltsamkeit des von der Gottheit Besessenen verliehn. Und der Chor, im kalten finstern C-moll, mit ganz anderm Ernst als zuvor, wo sich noch kriegerischer Muthwille in den Ungestüm der Drohung mischte, wälzt die Wucht seiner Stimmen



wie Woge über Woge daher, und der Rhythmus seiner Rede

bezeugt in seiner Raschheit und Schlagfertigkeit die Unaufhaltsamkeit des blutigen Beschlusses. Kalchas gewährt, was Niemand ihnen zu weigern vermag.

Das bisherige fassen wir als ersten grossen Abschnitt der Oper zusammen.

Nun prüfe man. Die Ouvertüre führt auch musikalisch auf den Inhalt der Oper. Ihre Einleitung tönt wieder in den ersten Worten der Scene und wird durch sie erläutert, ihr Hauptsatz ist seinem wesentlichen Inhalt nach der gebieterische Willensspruch

*) tout son sang va couler, — geht der Text weiter.

des Heers und der Fürsten. Da steht Agamemnon in der Qual seiner Herrscherwürde, die Angst um die Tochter und die Unwiderstehlichkeit des Volkswillens bedrängen ihn. Da wird Kalchas herbeigezogen, der in seiner Brust schon das Geheimniss des Götterwillens, den Tod Iphigeniens trägt. Das Heer hat ihn gezwungen, hat feierlich zornmüthigen Gebetruf zur Göttin emporgesendet und wartet. Ganz eigenthümlich mischt sich hier liturgischer Klang und der immer von Neuem hervorbrechende Ungestüm (que notre fureur s'assouvisse dans le sang du dernier Troyen) der Empörten. Und jedem dieser Momente hat der Mund der Tonkunst den vollkräftigsten Ausdruck verliehen; und das Alles dringt schnellkräftigen Trittes Schlag auf Schlag heran, nichts fehlt, nichts ist überflüssig, Alles trifft.

In diesem Sinn ist die ganze Oper geschaffen, wo der Text nicht unüberwindliches Hemmniss wird.

Ein zweiter Abschnitt bildet sich von der weitern Unterredung Agamemnons mit Kalchas ab. Kalchas räth Unterwerfung, Agamemnon widersteht (Rezitativ) und ergiesst Widerspruch und Klage in einer Arie, die gleich seiner ersten deklamatorisches und gesangliches Element so innig mischt, dass man keins für versäumt achten, dass man das letztere nur günstiger stellen könnte, wenn man das erstere um eben so viel zurücksetzte. Auffallend ist an dieser Arie, dass sich besonders im Hauptsatze ein französisch-nationaler Grundton vernehmen lässt, eine Hinneigung zu äolischen Wendungen, wie man auch aus altfranzösischen Volksmelodien kennt; hat Gluck aus dieser Quelle geschöpft? oder hat er sich so ganz in die Sprache vertieft, dass die Weise von selbst diese Farbe angenommen? — wir meinen, das letztere.*)

*) An diese Arie knüpft sich eine Erörterung, die bezeuget, wie scharf und fein Gluck auffasste.

Am Klavier wird die Arie (Peuvent ils ordonner, qu'un pére) gesungen; in dem Satze „Je n'obeirai point" fällt das „Je" auf eine Viertelnote, später hat es nur Achtelgeltung. Corancey findet die Länge des Viertels (übrigens in lebhafter Allegro - Bewegung) unangenehm und bekennt das gegen den

Warnend tritt Kalchas der List Agamemnons entgegen, und schon, indem er noch redet, eilt flüchtig und freudig der Chor den heranziehenden Fürstinnen entgegen; Agamemnons List war eitel. Würdig und lehrhaft richtet sich der Priester auf, tiefgebeugt, widerstandlos erseufzt der Vater. Schon hört man auch die Gesänge, schon erscheint auf blumengeschmücktem Wagen die hohe Klytemnästra mit der Tochter, von der liebevollen Huldigung der Jünglinge und Jungfrauen Griechenlands umschmeichelt. In diese lieblichen Gesänge mischt sich die Wechselrede des Priesters, der sein Opfer ersieht, und des Vaters, der den Priester anfleht, dass der Name des Opfers noch Geheimniss bleibe. Agamemnon hat sich entfernt, die Fürstinnen sind zum festlichen Sitze gelangt, während die feiernden Gesänge sich weiter entrollen.

Jetzt erhebt sich Klytemnästra, die dereinst das Mordbeil gegen den Gemahl schwingen wird. Nichts ahnend ist sie lieblich und hold in ihrer Freude bei der Huldigung, die ihrer Tochter zu Theil wird. Was sie singt, ist ein kleines Lied und danach ein kurzes Rezitativ in dem sie der Tochter heisst zurück zu bleiben; sie wolle den Gemahl fragen, wann er die Seinigen empfangen werde. Das Lied ist klein und das Rezitativ ist einfach wie sein Wortinhalt; demungeachtet sind beide beachtenswerth. Vor allem zeigt sich Gluck an ihnen wieder in jener anspruchslosen Treue, die nur die Sache, der es gilt, in das Auge fasst. Es ist soweit wir uns umschauen ohne Beispiel, dass eine der Hauptpersonen in einer grossen Oper, eine Primadonna, eine hohe leidenschaftvolle Fürstin

Meister; dieser verweiset ihn einstweilen auf die Wirkung im Theater. Corancey findet sie hier durchaus günstig und befrägt den Meister um so verwunderter, worin der Unterschied liege. Gluck antwortet: „Mir liegt wenig daran, ob meine Musik im Konzertsaale gefällt.“ Bei dem ersten langen „Je“ (♩) übrigens zaudert Agamemnon, zwischen Natur und Religion im Gedränge, bevor er den Göttern Trotz bietet; nachher bei der Wiederholung giebt es kein Zaudern mehr, da spricht er entschieden und schneller (♪), denn die Scheu ist überwunden.

mit einem kleinen Liede eingeführt wird.*) Gluck führte treu und einfältig aus, was die Verhältnisse gerade hier aus Klytemnästra's Karakter hervorriefen, — und er hatte es seiner naiven Treue und der Einsicht des Dichters zu danken, dass dieser Karakter sich aus so unscheinbarem Anfang in seiner ganzen Fülle bis zur Riesengrösse entfalten konnte. Der Dichter hat trefflich vorgearbeitet, aber der Musiker hat ihn verstanden. Und nun prüfe man, etwa am Klavier, die kleine Komposition zuerst ohne Gesang, so wird man einen anmuthigen Satz vernehmen; man singe ihn ohne Worte, und er wird sich für die Stimme fliessend und singbar erweisen; man prüfe endlich den Vortrag der Worte, und man wird jede Silbe wohlgesprochen finden, jede nach Rhythmus und Tonfall vollkommen zu der ihr gebührenden Geltung gebracht.

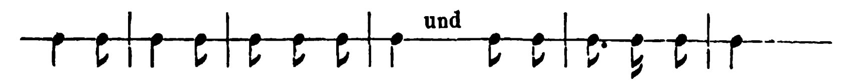
Aber wer ist diese Klytemnästra, die hier so lieblich singt und so hold? — darf das verschwiegen bleiben, bis ihre grause Kraft hervorgerufen wird? — So scheint es Gluck nicht gemeint zu haben; grosse Geschicke werfen, ehe sie noch herangetreten sind, ihren Schatten weit voraus, und ein zu furchtbaren Thaten bestimmter Karakter muss den schlummernden Keim derselben in sich getragen haben, bevor er selber jene hat ahnen können. Nun: was bedeutet neben den Geigen mit verdoppelnden Hörnern, die den Satz bilden, der lauersam aushaltende Ton der Fagotte? warum verschleiern im Rezitativ die langausgezogenen Akkorde des Quartetts die Singstimme, die zur Mittelstimme wird? — Die gewöhnliche Antwort ist: der Komponist habe sich n i c h t s, wenigstens nicht das, was der Ausleger h i n e i n t r ä g t (ist das schon erwiesen?) gedacht, oder er habe blos den Satz füllen wollen. Gluck soll sich nichts gedacht haben? — oder etwas anderes, — aber was? — oder den Satz füllen, der schon voll war ohne die Fagotte? Wir, wir schweigen; die Folge wird für uns reden.

Iphigenie bleibt allein auf ihrem Blumenthron zurück, um sie

*) In die Ariette „Glöcklein im Thale“, mit der E u r y a n t e auftritt, hat K. M. W e b e r ein vollständiges Bild mittelalterlichen Burglebens und dazu ein gut Stück Romantik minnesiecher Herzen zu legen versucht.

kreist der heitere Tanz der Jugend. Man darf diese Tänze nicht mit der neuern Balletmusik vergleichen; sie sind nicht so glänzend, einige sind jetzt veraltet, aber sie haben Karakter. Allerdings ist hier keine Spur von hellenischer Tanzweise, wie wir sie nach alten Ueberlieferungen und Bildern uns vorzustellen haben. Nicht antiquarischer Ueberlieferung durfte Gluck (wenn er von ihr gewusst) Folge leisten, sondern seinem Dichter; der und sein Vorgänger Racine konnten das griechische Leben nur aus französischem Gesichtspunkte schauen und geben; in allem Aeusserlichen musste Gluck sich anschliessen und es kam nur darauf an, wie weit es ihm gelingen werde, unter der französischen Maske reinmenschliches Leben zu bewahren, und auf diesem Wege sich den Alten wieder zu nähern. Unbedingt mit ihnen zu gehn, wir haben es schon gesehn, war unmöglich.

Dies kommt wieder recht klar zur Anschauung in einem nach zwei Tänzen eintretenden Tanzchor. Mit ungewöhnlich vollem Orchester (neben dem Quartett Flöten, Oboen, Hörner und Fagott, die Bläser meist verdoppelnd, die Oboen öfter mit ländlichem Klang' aushaltend) wird Iphigeniens Reiz besungen. „Non jamais, jamais aux regards du perfide Paris les trois rivales immortelles, qui sur le mont Ida disputerent le prix, n'offrirent tant d'appas, ne parurent si belles,“ — so beginnt das Tanzlied, in dem Chor und Solostimmen wechseln. Wir müssen auf das bei dem Klytemnästraliede Gesagte zurückkommen. Man führe den Chor ohne Gesang auf dem Klavier aus, und man wird sich an der elastischen artigen Tanzweise erfreuen; man lasse den Chor ohne Worte singen, und er wird wohllautend und angeregt zum Tanze locken. Dann gehe man auf die Worte ein, um zu bewundern, wie ihnen ihr Recht wird, und wie karaktervoll über die Einzelheiten hinweg der Sinn des Ganzen festgehalten ist. Die rhythmischen Hauptmotive



regen Schwungkraft für den Tanz an, das erste „jamais“ wird vom

Singbasse förmlich demonstrativ hervorgehoben, über dem ruhig hinabsteigenden Basse werden im Diskant die Worte „du perfide Paris“ zu mädchenhaftem Hohne; das „tant d'appas“ klingt wie „Aufhebensmachen“, und die Schlussworte, „ne parurent si belles“, werden in allen Stimmen zur artigsten Huldigung. Mag man auch den und jenen Punkt anzweifeln: drei Solosätze, nach denen der Chor wiederholt, und ein vierter, ebenfalls mit Wiederholung des Chors, sind genau von demselben Sinne gebildet. Und das Alles sind Nebensachen, Schmuck des Drama's, nicht das Drama selbst. Darin erkennt man, dass hier nicht glückliche Momente gelächelt, sondern ein festausgebildetes System der Tondichtung waltet, die glucksche Melodie.

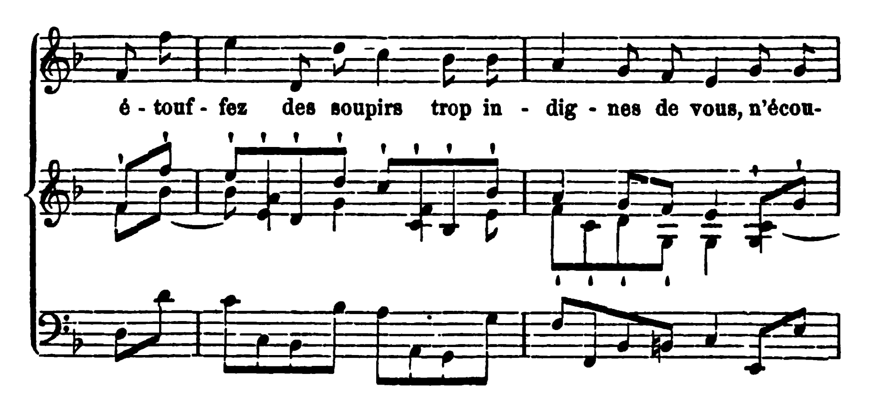
Tanz kettet sich an Tanz, sie werden zuletzt fast leichtfertig. Da tritt Klytemnästra dazwischen. Mit einem kurzen „Allez!“ ist das Fest zerrissen, Alles entfernt, sie mit Iphigenie allein. Wie ist ihr ganzes Wesen verändert! Sie hat die falsche Botschaft von Achills Untreue vernommen; nackt und geflügelt strömt ihre Rede (il faut sauver notre gloire offensée), nur wo Scham oder geheime Besorgniss gebieten („il faut partir à l'instant de ces lieux“ und „Achille désormais doit vous être odieux“), ziehen sich die Saiten verschleiernd darüber. Iphigenie versucht zu antworten, da schlägt der Zorn der Mutter jeden Gedanken an Widerspruch nieder.

Die Arie der Klytemnästra hat mehr von einer Heerfahrt, als von der Ermahnung einer Mutter an sich, so voll Bestimmtheit, voll Angriffslust fährt sie daher. Jedes Wort athmet den empörten Stolz der Mutter, der Fürstin, der Tochter Zeus, jedes Wort trifft mit seinem vollen Gewicht, und alle Einzelheiten gehen auf in dem einheitvollen kampflustigen Zug des Ganzen, das auch ohne Worte ein karaktervolles Tonstück sein würde, mit den Worten ein unwiderstehlicher Strom zornfunkelnder Beredsamkeit, an der das Orchester (Quartett, Oboen, Hörner, — das genügt ihm und mit Recht!) eben so viel Theil hat, als der Gesang. Und das strömt unaufhaltsam und unerschöpflich, wie weiblicher Erregtheit Art ist, dahin, dass man vergeblich auf einen einzigen Augenblick des

Nachlassens oder gar der Schwäche warten würde. Gluck hat in dieser Arie zu der alten welschen Form (HS. MS. DC.) zurückgegriffen; aber er hat alles Leere und Ueberflüssige ausgeschieden, so dass nur der abrundende und festabschliessende Karakter der Form zur Geltung kommt*); wieder ein Beweis, dass jede Form gut ist, wenn man sie ihrem Sinne gemäss anwendet.

Noch etwas kommt an dieser Arie besser wie an vielen andern Sätzen zur Anschauung: die Unmöglichkeit, der gluckschen Musik durch irgend eine Uebersetzung genugzuthun. Gluck, wir haben es schon gesagt, fasst nicht abstrakt nur die allgemeine Stimmung, sondern neben ihr den Sinn jedes Worts, den Accent und dazu noch den Sprachlaut jeder Silbe, und das Alles in gleichbleibender Treue und Wahrhaftigkeit auf. Wie will da irgend eine Uebersetzung beikommen? sie muss zur Lüge werden. Und nur so, die Wahrheit in Lüge verdreht, hat Deutschland Gluck kennen gelernt! — —

Man durchlaufe die Arie von Anfang zu Ende, um Satz für Satz die Beläge zu finden. Dieses „étouffez“,



*) Wir haben nichts dagegen, wenn man dabei an die zweite Rondoform denkt.



bei dem die hohe Gestalt sich zusammenbiegt und die geballten Hände gegen die Brust drückt, wie erstickt klingt das „touf“ auf dem kurzen hohen f, wie grimmvoll im Schlag der Anapästen der Oktavensprung bei „étouf-“ und des „sou-!“ wie kampflustig dringt der Satz von „n'écoutez“ bis zum Halt! und dazu das helfende, drängende Orchester mit der zerrigen zweiten Geige*)! und dann, wie bricht prasselnd die weibische Wuth, die furia francese im folgenden „contre un amant, qui vous outrage“ heraus! Aber gleich richtet sich die Zürnende zu hoher Erhabenheit auf, wenn sie nun den Vater und die Götter – diese eifersüchtigen Götter, von denen sie herstammt — Iphigenien zur Rache herbeiruft. Da ist sie die grimmig lächelnde strafende Fürstin, deren Worte wie Geisseln umherschwingen



*) Wir geben den Satz vollständig; am Klavier thut man besser, die zweite Stimme wegzulassen und die erste so

a d̄ ā | b̄ b ē ḡ

u. s. w. zu bilden.

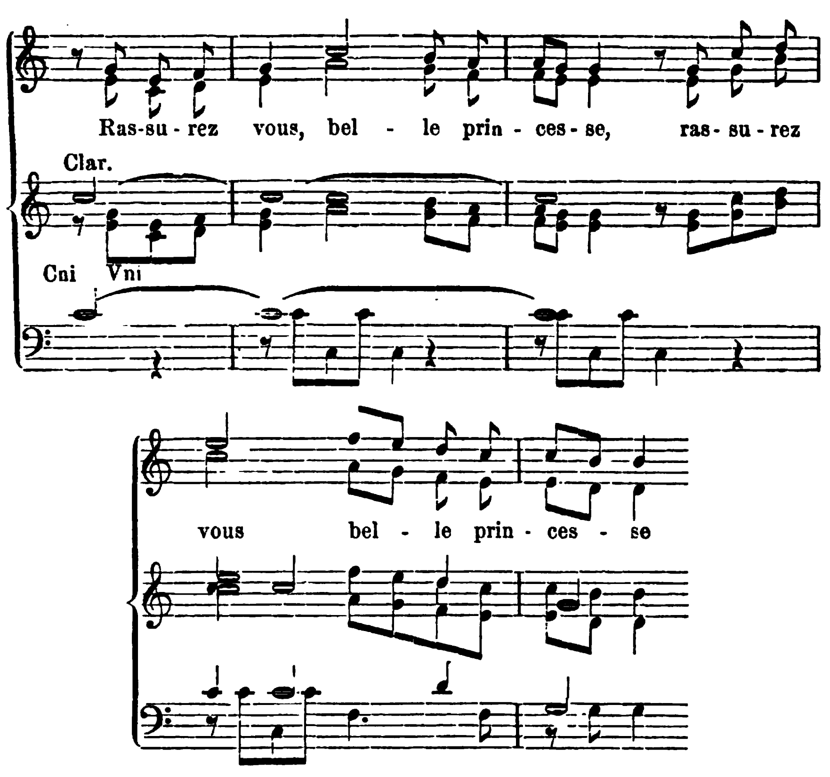


und dann wie Schlangen sich winden. Solche Geisselschlangen wird einst der Schatten Klytemnästra's gegen ihren Sohn Orest wach rufen!

Hier mit dieser Arie hätte der Akt, — wär' es möglich gewesen, hier zu schliessen, — einen geistigen Gipfelpunkt, wenn auch keinen dramatisch vollgültigen, gefunden. Aber solches Glück war dem Schöpfer der Oper nicht beschieden. Klytemnästra verlässt die Scene; Iphigenie bleibt in Klagen zurück. Ihre Arie ist voll Ausdruck, voller Schönheiten, aber das kann hier nicht genügen. Achill tritt auf: die Liebenden erklären sich über den trugvoll erweckten Argwohn. Dazu ist weites Rezitativ, eine Arie Iphigeniens, eine Arie Achills, endlich zum versöhnenden Schluss ein weitausgedehntes Duett beider nöthig. Hier ist das Drama erlahmt, oder vielmehr, es ist vergessen. Denn nicht um die Liebe der Beiden handelt es sich, sie ist nur Nebenmotiv; Opferung oder Rettung Iphigeniens, das ist die Aufgabe.

Mit dem Drama ist auch Gluck erlahmt. Er konnte nicht Leben wecken, wo es entflohn war; die Blumen, die er auf den Leichnam streut, trösten uns nicht.

Die Handlung des zweiten Akts kennen wir schon. Den anmuthigen Einleitungschor benutzen wir als gelegentliches Beispiel einer Instrumentationsform, die Gluck häufig benutzt, bald zu besonderer Bedeutung, bald als blosses Bindemittel und zur Füllung des Instrumentenspiels. In jenem Chor sind es Klarinetten und Hörner, also vier vollklingende Instrumente,



die durch Chor und Quartett c — c aushalten. Ein reich und voll ausgebildetes System der Instrumentation hat Gluck nicht, das ist erst durch Haydn, Mozart und Beethoven (besonders durch den ersten und letzten) festgestellt worden. Aber nach allen Seiten hin zeigen sich in Gluck einzelne Züge, die den Weg seiner grossen Nachfolger andeuten, oft so künstlerisch gelungen dastehn, dass die spätere Instrumentationskunst nichts daran zu bessern vermöchte. Wir haben deren schon zahlreiche gefunden, die bald ideal-bedeutsam, bald dramatisch eingreifend, bald sinnlich - reizend und schmückend hervortreten. Der oben bezeichnete gehört nur den letztern Kategorien; die allgemeine Bemerkung hätte (da es nicht am Orte scheint, die glucksche Instrumentation vollständig abzuhandeln) an manchem andern Orte gleichfalls angeknüpft werden können. Hier steht sie, weil sie hier keine besondern Interessen unterbricht.

Dem Chor schliesst ein kleines Lied einer Chorführerin zum Preis Achills an, das wir Takt für Takt ein Meisterstück nennen. Es ist wieder einer von den Gesängen, aus deren fliessender Melodie zugleich der sichre, hier grossartige Sinn des Ganzen und die Bedeutsamkeit jedes einzelnen Zuges klar hervortreten. Wach, muthig, behende schreitet der Gesang daher, der den Peliden einem Löwen vergleicht. Mädchenhaft leicht und dabei vollkommen verständlich wird gleich zu Anfang (L'indomptable lion, ardent — bei den letzten zwei Worten) angedeutet, wie der Löwe sich jäh aufrichtet; aber er findet sich (Violin und Bass bei den Worten co . . . lère par les) in leichten Banden, er ist (par les traits de l'amour) durch den Pfeil des Liebesgottes so leicht dahin gestreckt; dies „aisement terrassé" ist so sicher, so feierlich sieghaft gezeichnet, das folgende soumis . . . . . ist so schalkhaft zufrieden gesprochen, nachdem Hörner und Geigen (mit den Oboen) wie mit Fingern darauf hingewiesen, der süsse Triumph, wenn der Löwe das mächtige Haupt beugt und in seinen Banden (Wiederholung der gleichen Stelle) die siegreiche Hand der Liebe koset, — das Alles ist so vollendet gegeben, dass man mit demselben Blicke den „unnahbaren Achill" und die zarte Siegerin umfasst. Wir dürfen die Kleinigkeit nicht übergehn, denn kein andrer Komponist hat dergleichen. Uebrigens hat allerdings der Satz mehr von der „Galanterie Racine's," als von der Antike.

Der Chor wiederholt. Nach einem Rezitative spricht Iphigenie ihr Schwanken zwischen Furcht und Hoffnung in einer Arie aus, die der volle Ausdruck ihres zarten jungfräulichen Wesens ist und sie, wenn nicht als die euripideïsche Fürstentochter, doch als ihr zarteres und gemüthwärmeres Ebenbild darstellt. Gluck hat hier den alten Dichter in die neuere Sinnesweise übersetzt, nicht philologisch, aber dichterisch treu.

Und nun beginnen jene verfrühten Anfänge der Hochzeitfeier. Die thessalischen Kriegsschaaren ziehen herbei. Ihr Marsch (volles Orchester mit Trompeten und Pauken) ist durchaus nicht geräuschvoll, nicht prunkend, aber von jenem festen Muth und jener ge-

fassten Heiterkeit erfüllt, an der Homer die Griechen von den asiatischen Schaaren unterscheidet; feierliche, hohe Gedanken regen sich in der Melodie. Dann stimmt Achill den Preisgesang

Chantons, celebrons notre reine

an, der einst eine so schmeichelhafte, dann so düstere Berühmtheit erhalten sollte. Wir werden davon noch hören. In der Oper ist der Chor mit Achills anführender Solostimme (hoher Tenor, hautecontre) mit den glanzvollen Eingriffen der Trompeten und Pauken ein festlicher Moment, der naturgemäss in den Lauf der Dinge passt und gleichsam als Erfrischung vor den nachfolgenden dient. Ganz artig werden bisweilen, z. B. nach dem ersten vollen Eintritt des Chors, die Stimmen gruppirt,



natürlich nur in der leichten Weise, die dem Momente gemäss ist.

Dann schliessen Tänze an, zuerst ein marschartiger in lebhaftem Tempo zunehmender Aufzug, dann jener Balletsatz,



der einst dem Ballet Don Juan als Ouvertüre gedient hatte, dann ein Chor zum Preis Achills, in dem Patroklus einen Mittelsatz Solo einmischt, Alles vom Feuer des Kriegerthums und der Lust durchdrungen. Der Chor giebt wieder ein Beispiel, wie der nervige Rhythmus in einfachster Weise bewirkt, was andern Komponisten mit viel reichern Tonmitteln nicht gelingt. Der Anfang (vierstimmiger Chor, Quartett, Oboen, Hörner, vielleicht Fagotte)



zeichnet durch sein trotzig-muthwilliges Pochen gleich den Karakter des Ganzen, das sich weiterhin natürlich viel mannigfaltiger entwickelt. Nach Patroklus Solo und der Wiederholung des Chors folgt noch ein sanfterer Chorgesang und dann jene Passecaglie, die einst, in Paris und Helena das Siegsfest der Athleten geschmückt hatte. Dort stand der Satz in C-dur, hier hat Gluck für die wärmere Situation das wärmere D-dur gefunden.

Alle diese Sätze sind ein einziger Erguss von Freudigkeit,

Kraft und Heiterkeit; ein für Alles muthig bereiter Sinn hat sie geschaffen, Gesundheit und Mannhaftigkeit, — und Einfalt, die nicht mehr begehrt zu wirken, als ihr eben obliegt, wesen in ihnen durchaus. Es weckt eigne Gedanken, wenn man dergleichen mit so viel verzärtelten und buntgeputzten und dabei doch so gewaltsam hinaufgetriebenen Gebilden neuerer und neuester Zeit vergleicht. Nur Beethoven hat mit der Hoheit seines Schaffens diese mannhaft heitre Lust, diese Naturfrische und Einfalt zu verbinden gewusst, wenn er aus dem Lichtdunkel seiner unaussprechbaren Geheimnisse den Menschen wieder näher trat.

Und als wären die Gemüther, denen nun gleich so Herbes bevorsteht, gar nicht zu ersättigen in Glückseligkeit und Erhebung, stimmen Alle vereint den feierlichen Hymnus an, der sich an Hymen richtet, erst die vier Solostimmen allein, dann diese mit dem Chor im Wechsel mit feierlichem Hineinschwunge des Orchesterbasses, ... de plus —



Alles höchst einfach und treffend.

Bald und schnell folgt durch Arkas (Rezitativ) die Enttäuschung,

*) Bei A ist die Oberstimme der Solopartie, bei B der Chor, beide vierstimmig angedeutet.

Iphigeniens wartet statt Vermählung der Opfertod. Klytemnästra, Iphigenie, Achill haben wenige Worte der Frage, der Chor schlägt mit zwei Takten in dieselbe hinein, nach Arkas bestimmter Antwort erhebt der Chor der thessalischen Krieger (Alt, Tenor, Bass, zuvor alle vier Stimmen) den Waffenruf für Iphigenie; man dürfte ihn fast rezitativisch nennen, so vollkommen waltet hier das Wort, nur wieder mit kräftigster Rhythmik; mit Recht, da es hier nicht auf Vertiefung in Gefühle, sondern auf Hinstellung des schlagfertigen Willens ankommt.

Klytemnästra ruft (Rezitativ) Achills Schutz an, schrankenlos, wie es ist, ergiesst sie das Leid der verrathenen Gattin und Mutter in weithin geführter Arie. Tiefeinschneidend, und doch keinen Augenblick die Hoheit der Fürstin vergessen, spricht hier Schmerz und tiefste Bekümmerniss; der Singstimme gesellt sich die herbfühlende Oboe, die einzig mögliche Geleiterin. In der Tiefe des Schmerzes wird noch die ziemende Haltung bewahrt; neben der Grossheit der Melodiebildung ist es besonders der Beginn und Beschluss durch die Oboe, die das Ganze abrundet und von jener herumreissenden Leidenschaftlichkeit der neuesten französischen Oper rein hält.

Man kann fragen, ob der durch die Arie bewirkte Stillstand nach so heftiger Erregung und Thatbereitschaft psychologisch und dramaturgisch zu rechtfertigen sei? Allein so gewiss die Erregung naturgemäss war, so gewiss kann ihr keine That sofort folgen, die Entwickelung muss abgewartet und zu ihr müssen die Gemüther hingeleitet werden.

Dies erfolgt weiter (von rezitativischen Zwischenreden abgesehn) in einem Terzett Iphigeniens, der Mutter und Achills. Der milde versöhnliche Sinn Iphigeniens ist der alles verbindende Faden des weit ausgeführten Satzes. Sie spricht für den Vater, Achill und Klytemnästra haben nur Hass und Zorn im Herzen. Die drei Stimmen sind trefflich geführt in vollkommener Haltung ihrer Karaktere, sie strömen zuletzt in weitaushallendem Anrufe zum Himmel empor. Kunstvoller verschlungen und bilderreicher sind allerdings

spätere Terzette Mozarts, Beethovens und Anderer. Hier war von all' diesem schimmernden Reichthum nichts zu gebrauchen; die Karaktere und die Lage sind zu einfach.

Gründlich kann man an diesem Terzett unsern Ausspruch prüfen, dass Gluck der vollendetern Kunst späterer Zeit gar nicht bedurft hat, ja dass deren Besitz ihn möglicherweise hätte verwirren und irreleiten können. Der Sachkundige kann sicher genug sich vorstellen, was die Gewandtheit der Neuern an dieser Stelle vermocht hätte. Der Moment, die Karaktere, Glucks ganze Stellung und Idee konnten nichts gebrauchen, als das Gegebne. Eben so gut könnte man die Prachtgewänder Paul Veronese's den keuschen Madonnen Raphaels anlegen, als die spätere Kunstzier den gluckschen Gestalten.

Es folgt nun der Streit Agamemnons und Achills, und Agamemnons Arie. Allein der Streit ist hohl, denn er kann keine Entscheidung herbeiführen; auch die Arie ist dramatisch erfolglos und im Mindesten nicht fähig, einen Akt nachdrucksvoll abzuschliessen. Gluck hat hier abermals unterliegen müssen. Einzelne treffende Momente ändern daran nichts.

Im dritten Akt ist es wieder der Chor, der frisch in die Handlung eingreift; das Volk fodert sein Opfer. Daneben enthüllt sich aber jetzt das Ungenügsame der ganzen Haltung Iphigeniens für das Drama. Sie ist der Mittelpunkt desselben, aber ihre Ergebung in den Willen der Götter und des Vaters schliesst sie von jeder thätigen Theilnahme an der Handlung aus. Der Mythos selbst bedingt diese dramatisch ungünstige Stellung; das Höchste, was geschehen konnte, hat Euripides gegeben, indem er seine Heldin aus der Bedrängniss der Todesfurcht zu dem begeisternden Gedanken des Vaterlandes und zu freiem Entschluss emporhob. Dies war für die Neuern und besonders für die Oper unannehmbar; und so blieb kindlich fromme Ergebenheit Grundzug ihres Karakters, eigentlich der ganze Gehalt desselben. Dadurch wird sie liebenswerthe, rührende Erscheinung, — aber der Nerv der That mangelt ihr, die Bedingung eines dramatischen Karakters.

Gluck hatte über diese Schranke nicht hinausgekonnt, so wenig ein anderer Tonsetzer es gekonnt hätte; jeder Versuch dazu wäre Lüge geworden. Was aber in ihrem Karakter lag, das hat er liebenswerth wie sie selber hervorgehoben. Wenn Iphigenie jetzt in ihrer Arie (B-dur, Il faut de mon destin subir la loi suprême) ihrer Ergebung und zugleich ihrer Liebe für Achill Ausdruck giebt. so findet Gluck die rührendste Weise dazu, weiss die Worte: „Oui sous le fer de Calchas même" so anmuthvoll zu beugen, wie das Opfer selbst in Liebe lächelnd den jungfräulichen Hals beugen wird, deutet bei „jusqu'-au tombeau" mit so leisem und doch verständlichem Wink auf die Schauer des Todes, dass das Grausenhafte selbst sich in Anmuth hüllt. Ihr Lebewohl (eine zweite Arie in Es-dur) ist eine matte Antwort auf Achills Betheuerung, ihr nach zum Tempel*) zu eilen und dem Opfer zuvorzukommen. Achill bricht in Zorn aus (Arie D-dur) und bedroht Kalchas, den Altar, Agamemnon selbst, wenn er ihm entgegentrete. Wir können Gretry's Urtheil, dass die Arie eine Art von Marsch sei ohne bestimmten Karakter**), nicht vollkommen widerlegen. Eben weil wir Gluck so hoch stellen, dass wir von ihm nur Vollendetes gelten lassen, treten wir zurück, wo es fehlt.

Dies ist nun zum drittenmal der Fall; Achills Arie müssen wir in Eine Linie stellen mit dem Duett Agamemnons und Achills und mit Agamemnons grosser Scene am Schlusse des zweiten Akts.

*) Zweimal wird „der Tempel" erwähnt; nachher finden wir „den Altar" am Meeresgrstade.

**) L'air, que chante le héros, est une espèce de marche assez commune, dont le chant pourrait s'adopter également à toutes sortes de fêtes. Le bruit général de l'orchestre semble faire seul tout le mérite du tableau. Sans doute l'habile artiste avait senti l'impossibilité d'atteindre la vérité; et sagement il s'est abstenu de vains efforts, qui n'eussent montré que l'insuffisance de l'art, en l'écartant davantage de son but (I, 302). Gretry hat niemals den Beruf gehabt, so ernste und hohe Wahrheiten zu verkünden; er hat erst durch Gluck erfahren, dass es deren giebt, und vergilt das mit Neid, den er wohl selber nicht erkennt. Aber das Richtige trifft er, wie uns scheint, — und dann darf uns sein Antrieb nicht am Zugeständniss hindern.

Dürften wir Gluck nach dem Maasse messen, das für die Mehrzahl der Komponisten ziemend ist, so könnten wir alle drei Sätze höchlich beloben. Das Duett ist voller Regsamkeit in beiden Stimmen, voller Fluss und Feuer in seinem ganzen Verlaufe geschrieben, die Stimmen sondern sich, so weit die beiden gemeinsame Stimmung des Zorns und Hochmuths es gestattet, dann schmelzen sie, ganz dieser Gemeinsamkeit folgend, in Sexten- und Terzengängen zusammen; der Antheil des Orchesters ist durchaus angemessen, die Strudel des Zornergusses machen sich in ihm geltend. Das Rezitativ Agamemnons, der unmittelbare Ausfluss des Duetts ist Anfangs von demselben Feuer erfüllt, dann wird es höchlich beredt und folgt jeder Wendung in der Brust des aufgeregten und schwankenden, schwer sich entscheidenden Vaters. In dem Augenblick, wo er das Kriegsgefolge heranruft, Iphigenien zum Opfertode zu führen, deutet das Orchester (Akkord von Flöten und Oboen, denen sogleich das Quartett folgt) die Umkehr zum Vatergefühl an, malt gleich darauf den zerreissenden Schmerz im Vaterherzen, weiterhin das Schlangengezisch, da der Vater sich schon als Mörder seines Kindes von den Eumeniden verfolgt sieht, führt zagenden Schritts daherschleichend die nagenden Gewissensbisse heran,



*) Die Mittelstimme wird von Oboen geführt, die erste und dritte von den Geigen; der Bass wird ebenfalls von den Oboen geschärft.



die dem Vater das Herz abpressen. Das und mancher sprechende Zug in der Arie wäre genug des Ruhms für hundert achtbare Tonsetzer, — nur nicht für Gluck. Er musste das Ganze zu einem einigen, individuell gezeichneten Karakterbild' ausgestalten und es zugleich zu der Macht erheben können, die für den Gipfelpunkt eines Akts zureicht. Aber das machte nicht blos der Dichter, auch der Grundkarakter Agamemnons unmöglich. Agamemnon ist nicht festentschieden und nicht gerade, ist auch der geringere Held neben dem Peliden. Er hat das dynastische Recht für sich, weil er es hat und weil es Recht sein soll, weil die Fürsten den Bruder des Menelaos an ihre Spitze gestellt haben; der überkommenen Macht fehlt die innere unfragliche, und so ist er ein hohler Karakter, nicht würdig und nicht geeignet, durch einen Gluck gehalten zu werden. Gluck zeichnet ihn hin nach der Vorschrift des Dichters und so gut die fertige Hand vermag. Mehr konnt' er nicht — und das genügt nicht; er konnte nicht mit ganzem Herzen und seliger Schöpferlust dabei sein.

Nicht anders vermögen wir über Achills Arie zu urtheilen. Das unauslöschliche Kriegsfeuer, die Lust am Kampfe, die der Gefahr, des sichern Todes lacht, das Alles liegt im Achillkarakter, und dahin deutet die Arie. Aber der Achill der Oper ist ein Liebender, und singt in Gegenwart der Geliebten und nicht er — sie ist vom nahen Tode bedroht, und ihr Mörder hat zwiefach Achills ganzen Zorn erweckt. Von dem allen finden wir nichts in

der Arie; sie begnügt sich an jener Grundlage des achilleïschen Karakters.

Anders hat die Stimme der Zuhörer über diese Arie geurtheilt. Bei der ersten Aufführung sah man plötzlich das Parterre von Degengefunkel durchblitzt; die Offiziere waren, hingerissen vom Moment und ihrem chevaleresken Karakter, aufgesprungen und hatten die Schwerdter aus der Scheide gerissen, Achill zum Beistande.*) Gleichwohl hat Gluck selber unsere Bemerkung hören

*) Gern nehmen wir Schmidts Bericht über diese drei Scenen auf, wenn wir auch im Allgemeinen von seinem Urtheil nicht durchaus befriedigt sein können.

„6. Scene. Achilles stösst auf Agamemnon; sie gerathen (Rezitativ) heftig an einander; sie reizen und bedrohen sich und werden noch heftiger im Duette: „De votre audace teméraire j'arrêterai le cours" — Presto in F maj. c-Takt mit Streichquartett, Oboi und Corni. Nichts gleicht diesem Tonstück an leidenschaftlicher Wirkung! Alles ist naturgemäss: Agamemnon nimmt weder Drohung noch Vorschriften an, und Achilles herrscht ihm beim Abgehn in einem Rezitative zu, dass man ihm eher das Herz zerstücken müsse, bevor er seine Geliebte geopfert sehe.

Die 7. Scene ist das wichtigste Stück des ganzen II. Aktes. Es malt den Vater und Heerführer im rührendsten Bilde. Ueber Achilles in Zorn entbrannt, will nun Agamemnon die Opferung der Tochter beschleunigen, und ruft die Krieger herbei: aber er fasst sich wieder, die Natur spricht; er fühlt ganz die Furchtbarkeit der That, die er begehen will; er hört das Geschrei und Zischen der Eumeniden: „O Dieux que vais-je faire? C'est ta fille!" — Doch bei der stürmischen Abwechslung seiner Gefühle erwachen Stolz und Zorn auf's Neue: „Faut-il sacrifier l'intérêt de la Grèce, faut-il d'Achille endurer le mépris?" — Der Kampf wird stärker: doch die Natur siegt. Bei der lebhaften Vorstellung der grausamen Handlung regen die Gewissensbisse sich in ihrer ganzen Schrecklichkeit; er schickt seinen Getreuen ab, damit er Mutter und Tochter sogleich aus dem Lager entferne. Das begleitete Rezitativ und die darauf folgende Arie: „O toi l'objet le plus aimable" — bilden, sammt ihrem, der Situation sehr angemessenen Rhythmus, ein vollendetes Meisterstück, das als der Kern und das Herz der Oper angesehn werden kann.

Dieser Abschnitt gereicht den Gaben des Dichters zur Ehre; aber wir haben kein Wort, um eine Vorstellung von den Wirkungen zu geben, die für die Musik Glucks maassgebend wäre. Die Furien selber sind es, die man hört; es ist der Schauder des mit dem Blute der Iphigénie beströmten Altars, den dieser Maler so darstellt, dass selbst die, dem Schrecken und

müssen. Corancey fragte ihn, woher in dieser Arie der Schauder entstehe, den die Zuhörer empfinden, da der Gesang doch nichts als eine angenehme Marschmelodie sei? — Gluck antwortete: „die Musik hat, besonders im melodischen Theile, nur sehr beschränkte Mittel. Es ist das plötzlich eintretende durchdringende Unisono aller militairischen Instrumente, nachdem man lange nur sanfte Instrumente gehört hat, was hier erschüttert.

Wenn Achill hinausgestürzt ist aus Iphigeniens Zelte, vernimmt man wieder den Ruf des Volks, das ungestüm sein Opfer fodert. Jetzt tritt Klytemnästra auf und es bildet sich ein neuer grösserer Abschnitt, dessen Mittelpunkt Klytemnästra ist, und in dem sich Glucks Grösse wieder unverkürzt entfalten kann. Klytemnästra schilt das Volk mit kurzen Worten hinweg und umschlingt die Tochter schmerzvoll mit ihren Armen; Iphigenie beschwört sie, dem Willen der Götter*) zu weichen, zu fliehen, sich nicht im

dem Mitleiden nur wenig zugänglichen Seelen zermalmt werden. Agamemnons Ingrimm ist verschwunden; er ertheilt Befehle zur Abreise der Tochter; da verbreitet sich die süsseste Ruhe über sein Herz. Eine gefühlvolle, zärtliche Harmonie folgt auf das Zischen der Eumeniden und lässt auch in den Seelen der Zuschauer am Ende dieses erstaunenswerthen Aktes eine angenehme Ruhe zurück.“

Und nun zur Achillesarie:

„ . . . Er will zum Tempel eilen, und dem Streiche zuvorkommen, der ihr droht, und verlässt sie mit den Worten: „Calchas d'un trait mortel percé sera ma prémière victime.“ — Es ist dieses eine heroische Arie, Allegro in D maj. C-Takt, mit Streichquartett, Oboi, Flauti, Corni, Trompetten und Pauken. Die Melodie zu derselben hat den Flug und das Feuer des Blitzes, und die Harmonie sämmtlicher Instrumente offenbart die fürchterlichste Grausamkeit und Stärke der Schlacht zu Mord und Verderben.“

*) „Les dieux (sagt Iphigenie von ihren Tagen) les ont marqués du sceau de leur colère.“ Schmidt (S. 221) äussert bei ähnlichem Anlass (wie uns scheint, etwas hyper-racinistisch“ . . . . .) weil es nicht wohl zur höheren Kultur der französischen Iphigenie (!) passte, bei welcher, so wie bei der Mutter und dem jungen Helden, man nur zu deutlich merkt, dass sie an die Gottheit der Diana nicht glaubten.

Giebt es nicht ausser dem kirchlichen Glauben auch noch einen poetischen? — Nur der französische Dichter hat keinen Glauben; Gluck hat Glauben.

empörten Lager der Gefahr auszusetzen. „Was ist mir Ruhm und Rang und Leben!“ entgegnet die Mutter; sie will ihr Kind nicht überleben. Alles das ist, wie sich versteht, Rezitativ und vollkommen gesprochen. Noch einmal fleht Iphigenie, sie solle leben, für Orest leben, ihren Bruder, der möge glücklicher sein. Dies ist Arie; nur wenn Iphigenie bittet, nicht den Vater zu beschuldigen, unterbricht Klytemnästra: „Lui, par qui le couteau de ses mains apreté…“ und aus dem hassvollen Ton' ahnt man die dereinstige Blutrache; vergebens erinnert Iphigenie an seine Bestrebungen, sie zu retten. In dieser Arie tritt in nackter Schöne wieder Iphigeniens Karakterbild hervor, die nichts versteht und vermag, als lieben und sich opfern. War denn das euripideïsche Heldenbild den neuern Dichtern und der Tonkunst unnahbar, so gab Gluck dafür das Ideal reiner und zärtlicher Jungfräulichkeit, wie die neuere, ganz veränderte Zeit es versteht. Und in Wahrheit, Er hat es gethan, nicht der Dichter, Er fast gegen den Dichter und dessen kühle Worte. Die Arie beginnt weich (Klarinetten mit den Geigen, aushallende Hörner) ja etwas ermattet; Iphigenie ist es selber von der unablässigen Bestürmung und Abwehr. Bald schärft der natürliche Schmerz den Ausdruck, besonders bei dem Wunsche: Orest möge seiner Mutter „moins funeste“ sein. Dann in rührender Ergebung fallen wie krystallhelle Tropfen die Worte: „du sort, qui me poursuit, n'accusez point mon père“ von den Lippen des unschuldigen Opfers. Und wieder erhebt sich der Chor des empörten Volks, das ungestüm sein Opfer ruft.

Iphigenie mahnt nochmals, sich mit Würde dem Unvermeidlichen zu fügen, es sei Zeit, den Göttern zu gehorchen, — „ah! faisons-les du moins rougir de leur ouvrage!“*)

Die Mutter empört sich, verliert einen Augenblick die Besinnung, Iphigenie hat sich entfernt und jene findet ihre Gedanken wieder, von den hülfreichen Dienerinnen umgeben und gehalten.

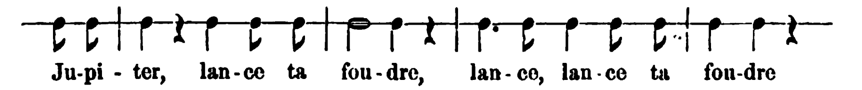
*) Wieder der französische Dichter. Gluck hat er nicht damit geschadet; es fällt in das Rezitativ.

Hier ist es, wo Klytemnästra sich zur Höhe ihres unbesieglichen Karakters erhebt. „Mächtige Götter, die ich berufe, Nein! ich duld' es nicht!" Den Göttern selbst ruft sie ihr Nein! entgegen. Das Orchester reisst gewaltsam hinein, sie windet sich in den hemmenden Armen der Dienenden, jedes Wort, jeder Schlag des empörten Orchesters ist erzen. Sie sinkt in Ohnmacht zusammen.

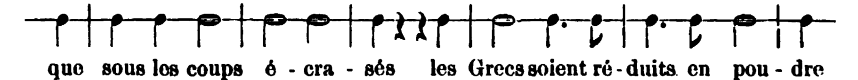
Grosse Pause, Seufzerakkorde im Orchester und wieder Pause, und abermals Seufzer, und Stille. Dann, klanglos, wie verloren: „Ma fille"! und wieder erseufzt der leise Chor der Instrumente. Dann die Vision der Tochter unter dem Opfermesser, alles nur herausgehaucht, zitternd hervoreilend und wieder athemlos unterbrochen — und endlich unter dem Schrei des Orchesters der Schrei: Il déchire son sein! Das ganze Rezitativ ist Zug für Zug vollendet.

Und nun kommt die Arie. Das Orchester gährt auf (G-moll) und trägt auf dem Kamm' seiner Wogen den Gesang dieser Mutter, die ganz allein dem Gebot des Orakels und dem Andrang des Volks und der Fürsten trotzt und die Blitze des höchsten der Götter herabruft auf das Volk der Griechen und seine Schiffe, für die Iphigenie bluten soll.

Es ist wieder die Macht des Rhythmus, die den ganzen bis hierher angeschauten Satz durchwaltet. Auf den Wogen des Orchesters — das ist kein rednerisches Bild unsrer Erfindung, sondern Beschreibung dessen, was wirklich vorgeht — schreitet der Gesang in dieser Form



heran und in dieser Form



weiter. Nun betrachte man die Freiheit und Mannigfaltigkeit der rhythmischen Glieder! Man betrachte, wie der Anfang (Jupiter lance ta) heranspringt gleich der gereizten Löwin in behenden

Sätzen und auf „fou . . . . dre“ fällt, — wie, fester schlagend aber rasch treffend die Worte wiederholt werden und das „foudre“ gleichsam hingestossen wird, — wie der Rhythmus dann bei „que sous les coups écrasés“ mit nachdruckvollem Weilen grimmig feststellt, was die Zürnende schon im Geiste vor sich sieht.

Eben so tief ist Tonfolge der Melodie und alles Uebrige vom Geiste der schlagendsten Wahrheit durchdrungen; die Stimme springt und windet sich im Anfang, drückt sich (que sous les coups écrasés) lauernd hinab, dringt Schritt für Schritt (les Grecs soient réduits) bis zu dem letzten Worte (poudre), das explosionsartig ausgestossen wird, — es fehlt der Raum, Alles zu erläutern.

Und doch überbietet der Mittelsatz (auch diese Arie hat die Th. I, S. 70 erwähnte Form von HS. MS. DC. — Ausführlichkeit, aber keine Note mehr, als der volle Eindruck fodert) den ersten Theil. Die Oboen gehn stärkend und schärfend mit der Singstimme, der Grund (Bässe und Bratschen in Sechszehnteln) bebt, die Geigen lecken gierig empor, der Aufruf an Apollo, dem die Zeusentsprossene sich verwandt fühlt, tritt mit stolzer Erhabenheit und vollstem Nachdruck auf,

Et toi so - leil, et toi, qui dans cet - te con - tré - e

und steigert sich und wirft das dritte „toi“ fast verachtungsvoll aus dem empörten Mutterherzen der Gottheit in das Antlitz.

Da ertönen in ungestörtem Gleichmuth, in liturgischer Feier von fern die Gesänge des am Altar geschaarten Volkes. Das Opfer hat begonnen. Wo ist der Stolz der Hohen? Sie stürzt zum Altar.

Von allem Folgendem schweigen wir; alles ist vollendet, der Schlusschor hebt sich „zu den Wölbungen des Aethers.“

Wir haben schon erzählt, dass nach diesem Schlusse des Drama's, immitten der festlichen Reigen, eine Stimme den Kriegsgesang anstimmt: „Glückliche Krieger, so stürmet zum Siege!“ es ist die

Arie der spartischen Königin Helena (aus Paris und Helena) „Donzelle semplici“, die Gluck hier heraufführt.

Dann, nach Kalchas gleichem Ausruf' erhebt sich das ganze Volk und stimmt den Päan, den Kriegsgesang, den Gesang unsterblichen Ruhmes an. Dies ist die seltsamste und zugleich erhabenste Wendung, die jemals die Opernbühne erlebt hat. Sie schreitet geradezu aus dem Drama heraus, das sich von Anfang bis zum Ende nicht aus dem Kreise persönlicher — wenngleich hoher Interessen hat herauswinden können. Alle diese liebenswürdigen und stolzen Persönlichkeiten, die so lange die Bühne gefüllt mit ihrer Liebe, mit ihrem Trug, mit ihrer Heldenhaftigkeit und dem Nimbus hochpriesterlicher Herrlichkeit und fürstlicher Vornehmigkeit, — alle sind verschwunden mit ihren kleinen Sonderinteressen vor dem Bedürfniss und Recht des Volkes, das sich nun — scheinbar ganz zusammenhanglos mit dem Vorhergehenden — erhebt zur eignen Beschickung seiner Angelegenheiten, zu dem Kampfe, den es für seine Freiheit und Sicherung führen wird. Das sollte jetzt, im Jahre 1774, funfzehn Jahre vor 1789, den Franzosen aufgeführt werden, die es funfzehn Jahre später nachspielen sollten. Und Marie Antoinette war die Beschützerin dieser Oper, gänzlich unbewusst der Zukunft, der hier eine von Niemand geahnte und verstandene Vorbedeutung voranschritt. Doch nicht gänzlich ungeahnt. Als Ludwig XVI. und Marie Antoinette, er zwanzig, sie noch nicht neunzehn Jahr alt, am 10. Mai 1774, drei Wochen nach der ersten Aufführung der Oper, die Kunde von Ludwigs XV. Tod empfingen, stürzten sie beide auf die Knie und riefen mit hoch emporgestreckten Armen: „Leite du uns, beschütz' uns, Gott! wir sind zu jung und zu schwach für den Thron!“

Wer hat diesen Schluss veranlasst? — Wir meinen alles Ernstes: nur Gluck hat es gekonnt, und wenn nicht, — nur er hat ihm diese ganz unberechenbare Bedeutung gegeben, so gewiss weder er noch Rollet sie geahnt. Denn Rollets Worte sind gewöhnlichen Inhalts, der Ruhmdurst der Franzosen. Glucks Gesang aber ist etwas durchaus Eignes und Einziges; weder er noch sonst Jemand

hat vorher oder nachher etwas der Art geschrieben; möglicherweise können Gluck Anklänge aus ganz alten bretagneschen Volksliedern gallischen Ursprungs (aber verändert) vorgeschwebt haben. Es ist ein kühner, wilder Dithyrambus*), vom ganzen Chor einstimmig gesungen, vom ganzen Orchester (ohne Blech) einstimmig begleitet, dreimal wiederholt, von den unablässigen Taktschlägen der grossen Trommel vorwärts getrieben, von den Fanfaren der Trompeten und Hörner besiegelt, eine frei schweifende, mänadisch trunkne, modulationsentbundne, mächtig und ordnungslos rhythmisirte Weise, der nordisch-gallische Riesenbote, der gemilderten Marsaillaise vorangeschritten.

*) Wir geben ihn als Beilage No. 20.

Gluck in Paris.

Dies also war die Oper, die Gluck für Frankreich geschrieben und mit der er sich unter Marie Antoinette's Schutz gestellt hatte. Sie, damals noch Dauphine und beim Volke beliebt, hatte die Annahme der Oper und Berufung des Komponisten, um sie einzustudiren und zu dirigiren, bewirkt.

Im Spätsommer 1773 langte Gluck, von seiner Gattin und Mariane, seiner Nichte, begleitet, in Paris an. Wie traf er die Verhältnisse? —

Die Franzosen sind von jeher ein lebendig erregtes, gescheutes, thatkräftiges und darum durch und durch dramatisches — um nicht zu sagen, theatralisches Volk gewesen. Aber Gemüthsleben hat sich wenig, Idealität noch weniger in ihnen entwickelt; das hing mit jenen Richtungen ihres Wesens nothwendig zusammen. Und aus Beiden, dem was sie stets gehabt und dem was ihnen stets gemangelt, ergab sich mit Nothwendigkeit, dass sie zwar jederzeit, von ihrer prickelnden Unruhe getrieben, viel — unablässig gesungen, dabei aber ein von Grund aus unmusikalisches Volk geblieben sind. Alle bedeutenden Komponisten, die in Frankreich gewirkt, — Lully, Gretry, Gluck, Spontini, Rossini, Meierbeer, nur Rameau macht eine Ausnahme, — sind Ausländer, die Arbeiten der Franzosen nur konventionell und nachahmerisch; die Theilnahme für Musik ist stets rege gewesen, hat sich aber (von den meist witzig zugespitzten oder verliebt-angestachelten Liedern abgesehen) fast mit

Ausschliesslichkeit der Oper, also wieder der Bühne zugewandt; und wo sie auf andre Kunstzweige einging, (oft mit bewundernswürdiger Beflissenheit und Geschicklichkeit im Materiellen) da hat es niemals an den seltsamsten Fehlgriffen im Künstlerischen gefehlt, Mischung verschiedner Symphonien, vielfache Besetzung der Quatuors, und dergleichen mehr.

Lully, der Italiener, hatte ihnen im Verein mit angesehenen Dichtern, unterstützt von der „Akademie der schönen Wissenschaften", ihre grosse Oper, ihr Drame lyrique zurechtgestellt, Rameau hatte in gleicher Richtung weiter gearbeitet; wir haben aus dessen Kastor und Pollux (Th. I, S. 118) einen für unsern Zweck genügenden Einblick in dieses Wesen gewonnen. Im Grunde war Unterhaltung des Hofs und besonders schmeichlerische Huldigung für den König der eigentliche Zweck der Oper, mithin von einem wirklichen Drama nicht die Rede. Wohl aber zeigte sich straffere Richtung und dramaturgische Ueberlegenheit im Vergleich zur italischen Oper; die Folge war festere Richtung aller Mittel auf den vorgesetzten Zweck, namentlich Verwendung der Chöre und Tänze innerhalb der Handlung. Dann konnte einem so selbstbewussten Volke nur eine Oper genügen, die sich seiner eignen Sprache bediente: bei ihm konnte es nicht dahin kommen, wie bei dem damaligen deutschen Volke, dass (die freie Stadt Hamburg und später Leipzig kaum ausgenommen) fremde Kunst und Sprache die einheimische so tief und so lange niederhielt.

Gleichwohl blieb die Ueberlegenheit der Italiener in der Musik bestehen. Ihre süsse Sprache, ihre vollen und wohllautenden Stimmen, ihre musikalische Erfindung, Alles war unwiderstehlich verführerisch. Neben Lully und Rameau wussten sich die Italiener Eingang zu verschaffen, — später ebenfalls. Gegen Rameau trat 1752 eine Gesellschaft italischer Buffosänger mit Pergolese's Serva patrona (wir kennen sie, Th. I, S. 84) und andern komischen Operetten auf, die, da das Privilegium der grossen Oper nichts anderes gestattete, seltsamer Weise zwischen den Akten der grossen und schwerfälligen Opern als Intermezzi aufgeführt wurden. Die ange-

nehmen Stimmen der Italiener, ihre heitern und bisweilen karakteristischen Melodien verschafften sich schnell Anhang.

So standen denn von Lully her bis auf die Zeit von Gluck hinunter zwei Musikschulen und zwei Parteien einander in Paris gegenüber, die sich schnell Parteinamen schafften, einander Buffonisten (Anhänger der italienischen Buffosänger) und Antibuffonisten (Anhänger des Drame lyrique) nannten und mit allen Waffen des Witzes und Geistes bekämpften. Muntere Talente unter den Franzosen, bedeutender als alle der Belgier Gretry, nahmen Anlass, neben der grossen Oper die beweglichere, dem Natursinn nähere Operette auszubilden; natürlicher Ausdruck und angenehmer Gesang im Verein, das war ihr vorgestecktes Ziel; und als einmal der geschickte Sänger Cailleau in der Probe zu Gretry's Huronen seine Arie „Dans quel canton est l'Huronie" so natürlich sang, dass bei den Worten, „Messieurs, Messieurs en Huronie!" das Orchester aufhörte zu spielen, weil man glaubte, er sänge nicht mehr, sondern wolle reden: da meinte man voller Vergnügen, den Gipfel der Vollkommenheit erreicht zu haben, die Kunst sei wieder baare Natur geworden. Kein Wunder, dass der ideale Gluck dem Gretry unbegreiflich und nicht eben sympatisch war.

Zwischen diese beiden Parteien trat jetzt der deutsche Meister. Der grossen Oper gehörte er nach seinen Aufgaben an; Iphigenie war eine grosse Oper. Aber er entfernte sich um so viel von den altfranzösischen Ueberlieferungen, als seine höhere musikalische Begabung und besonders seine Richtung auf ideale Wahrheit ihn über die Franzosen hinaushob. Diese ideale Wahrheit unterschied auch seine Musik von dem, was Gretry und den Seinigen als Naturwahrheit galt; dieser Abklatsch der Naturrede kann schon an sich nur in niederer Kunstsphäre zur Aufgabe werden und diente hier nur als Beigabe zur angenehmen und leichten Unterhaltung, die Hauptzweck der Operette blieb.

So stand denn Gluck ziemlich einsam auf dem Schauplatze seiner künftigen Thaten. Zwar war, besonders nach Orpheus, sein Ruf auch nach Paris gedrungen und man war seit seiner Ankunft

sehr auf sein Werk gespannt. Indess hatte man schon bei dem Benehmen der Direktion Mangel an gutem Willen, wo nicht Schlimmeres durchblicken sehn und konnte noch auf manche Widerwärtigkeit gefasst sein. Wir mögen dies nicht einmal schlechthin tadeln. Es zeugt bei einer Nation von Selbstgefühl, wenn sie sich dem Fremden nicht auf den ersten Anlauf hingiebt. Um so werthvoller ist dann der Sieg über anfängliche Sprödigkeit.

Aber auch die italienische Partei war naturgemäss Gegnerin der gluckschen Unternehmung; wir haben das in Wien bei der ersten Reform-Oper, Orpheus, beobachtet. Die italienische Musik wird stets Alle für sich haben, die zu nicht Mehrerem als zu sinnlicher Ergötzung und leichter, aufregungsloser Unterhaltung aufgelegt sind; sie ist die Musik der Diplomaten und Banquiers, der Höfe und müden Bureaumänner. So zählte sie zu ihren Anhängern in Paris denn auch eine ganze Reihe leichter schriftstellerischer Talente, unter denen Marmontel, Grimm und Andre zu nennen wären. Sie waren durch ihre im voraus eingenommene Stellung zu Gegnern Glucks bestimmt, ehe noch von ihm die Rede war.

Seltsamer Weise sollte noch ein Mann von ganz anderm Gewicht auf die Seite der Italiener treten. Das war Jean Jaques Rousseau. Selbst im Besitze hervorragender musikalischer Bildung und in der Komposition leichter Operetten ein glückliches Talent beweisend, war er tief erfüllt von den Vorzügen der italienischen Musik vor der französischen und verfocht diese seine Ansicht mit allen Mitteln des Witzes und Scharfsinns, die ihm so reich zu Gebote standen;*) er sprach sogar der französischen Sprache die Brauchbarkeit für Musik gänzlich ab. Das war allerdings schon vor länger als zwei Jahrzehnten geschehn und hatte nicht im Mindesten Bezug auf Gluck. Allein es war nicht vergessen und fiel unvermerkt in die gegnerische Waagschale.**)

---

*) Sein Brief sur la Musique française, 1753, ist hier das Hauptstück; die frühere Lettre d'un Symphoniste de l'Académie R. de Musique à ses Camérades de l'Orchestre war die mehr witzige als beweisende Vorbereitung.

**) Am besten und zuverlässigsten ist die Ansicht über italienische Musik

Richtete man nun aus diesen Regionen des Geistes das Auge nach dem Hofe, so fand sich, wie Jeder erräth, Ludwig XV. und neben ihm seine Maitresse, die Dubarry, den Italienern zugeneigt; was konnte ihnen Iphigenie, die reine, bieten? Auch Ludwig XVI. hatte nur für die Italiener Neigung. Er war sittlich rein, aber geistig träge; seine Bildung und selbst seine Liebhaberei richtete sich auf ganz andre Dinge (Geographie, Schiffahrt, Mechanik) als auf Kunst, — und wir wollen ihn darum nicht tadeln.

So blieb denn in der That Marie Antoinette Glucks einzige Beschützerin in diesen Regionen. Als Deutsche, als Tochter Maria Theresia's und des musikfrohen lustigen Wiens hatte sie Sinn und Anregbarkeit für Glucks Kunst schon mit nach Paris gebracht;

---

im Gegensatz zur gluckschen wohl aus dem Munde eines Sachverständigen, Gretry's (Memoiren Th. I. S. 112, 120) zu vernehmen. „Die italienische Schule", sagt Gretry, „ist die beste, welche es giebt, sowohl für Komposition, als für Gesang. Die Melodie der Italiener ist einfach und schön, und es ist niemals erlaubt, sie hart und eigenwillig (baroque) zu machen . . . . . Ich möchte nicht, dass die Italiener Glucks Tragödie in ihrer ganzen Strenge annähmen, weil ihre Sänger geschickte Leute sind und man, ohne der Theilnahme zu schaden, weniger dringlich (moins pressé) weniger deklamatorisch, weniger dramatisch sein kann. Wird die Melodie kunstgemäss und mit Gefühl vorgetragen, so erlaubt sie nicht blos diese leichten Zögerungen im Gange des Drama's, sondern fügt einen Reiz mehr zu, indem sie die Grausamkeiten der Tragödie mehr auseinander hält und sich als lindernder Balsam über sie legt . . . . Warum ist Gluck, als er nach Paris kam, nicht eben so verfahren? — weil er für Frankreich komponirt hat und nicht für Italien."

Gretry hat dies nicht gegen Gluck geschrieben, sondern nach Glucks Tode, gewiss aber aus eigner Ueberzeugung, wenngleich er nach seinem Standpunkte nicht zu richtiger Erkenntniss kommen konnte, so dass er Gluck den Erfinder, von Mehül, Cherubini, Lesueur überboten findet, weil diese feuriger im Lenz ihrer Tage fortgesetzt hätten, was jener begonnen. Eigenthümlich wird aber hier der wesentliche Unterschied zwischen dem italischen und gluckschen Drama verschleiert; die Richtung des erstern wird ohne Weiteres als unbestreitbar festgehalten, die Folgen daraus (ce léger retard dans l'action) erscheinen so unschuldig wie möglich, und die gluckschen Abweichungen als blosse abgenöthigte Zugeständnisse für die unvollkommne französische Gesangskunst.

Tiefer ging das damalige Raisonnement über Musik im Grunde nirgends, wenn es auch oft einen grössern Anlauf nahm.

dass sie als Dauphine protegiren konnte, und zwar ihren ehemaligen Lehrer, musste ihr recht gelegen kommen. Fürsten lieben es ohnehin, Empfänglichkeit und Bildung vorausgesetzt, Berühmtheiten in ihre Nähe zu ziehen und einen Abglanz des Ruhms auf den Schimmer ihres eignen Daseins hinüberzuleiten. Dies waren wohl für die Dauphine, die ein Paar Wochen nach der ersten Aufführung der Iphigenie Königin wurde, die nächsten bewegenden Gründe. Wahre Verständniss der gluckschen Idee und Theilnahme an dieser kann bei ihrem leichten Wesen und ihrer sehr leichten Bildung (sie schrieb nicht einmal korrekt französisch) nicht angenommen werden; sie nahm vielmehr an allen Berühmtheiten der Musikwelt, die in ihre Nähe kamen, an Gretry und Piccini ebensowohl, wie an Gluck ziemlich gleichen Antheil, ohne, wie es scheint, den Unterschied zwischen Unterhaltungstalenten und einem schöpferischen Reformator sich vollkommen klar zu machen.*) Indess schliesst das nicht aus, dass sie nicht besonders Wohlgefallen empfunden, ihrem alten Lehrer hülfreich zu werden; auch mag man ihr wohl zutrauen, dass ihr, die von Gluck selbst im Gesang unterrichtet worden, wenigstens eine Ahnung von Glucks Bedeutung innegewohnt habe.

In der That ward ein Unterschied in den Beziehungen zu Gluck merkbar. Gluck beschäftigte sie, wie überhaupt die Welt, mehr als die Andern. Als ehemaliger Lehrer schon war er ihr näher gestellt; jetzt führte er der jungen unterhaltungsbegierigen Fürstin seine junge Nichte mit der frühreifen Seele und Stimme zu, und Maria Antoinette hatte Wohlgefallen an der jungen Sängerin. Dann hatte Gluck das hohe Selbstgefühl des wahren Künstlers, das sich so vortheilhaft vom Hochmuth des blossen Virtuosen unter-

*) „Die Königin (erzählen E. und J. Goncourt in ihrer Biographie von Marie Antoinette, S. 146) protegirte die grossen Musiker, oder vielmehr, sie bewarb sich um ihre Freundschaft und machte ihrem Stolze den Hof. Sie ging vertraulich mit ihnen um und es war eine neue Art warmen und beflissenen Schutzes, der Gretry mit soviel Lobeserhebungen und Artigkeiten überschüttete und der Tochter desselben den Titel einer „Pathe der Königin“ ertheilte.

scheidet, wie Licht vom Blendwerk. Endlich kam ihm jene, von der Allen zugänglichen Marie Therese hervorgerufene Freimüthigkeit zu statten, die der gesunden jungen Fürstin immitten des höfischen Getreibe's zusagen musste, wie das Anwehn frischer Berglüfte nach dem Qualm der Städte. Und sie hielt ehrlich und wacker zu ihm, so lange und so oft er in Paris war. Er musste häufig während ihrer Toilette neben den Hofherrn und Damen ihr aufwarten; sie unterhielt sich dann wohl mit Auszeichnung, und gelegentlich mehr als mit Andern, mit ihm und liess sich von ihm über den Stand seiner Angelegenheiten Bericht erstatten.

Diese Angelegenheiten gingen nicht so leicht vorwärts, als man hätte wünschen mögen. Gluck lernte jetzt das Personal kennen, mit dem er wirken sollte. Er fand, wie Castil-Blaze*) sagt, ein Orchester, das in seinen Noten nichts sah, als ut und re, Viertel- und Achtelnoten; eine Schaar von Gliederpuppen, die man den Chor nannte; Schauspieler, von denen einige eben so leblos waren, wie die Musik, an die sie sich gewöhnt hatten, während andre sich anstrengten, durch übertriebnes Geberdenspiel und Ueberbietung der Stimme dem Gesang Leben und Kraft einzuflössen. Er traf, erzählt Ginguené,**) schwere, gewaltsam ausgedehnte Stimmen, kalte, falsch-emphatische Deklamation bei den ersten Sängern, unrein singende und dabei unbewegliche Chöre, ein ungeschicktes betäubendes und im Vortrag eintöniges Orchester, ein Publikum endlich, das sich Geschrei statt Gesangs, die alte psalmodisch-schleppende Rezitation statt rhythmischer Deklamation aus alter Gewohnheit gefallen liess. So Ginguené und Castil-Blaze, zwei Franzosen, durch deren Urtheil die rousseauschen Auffassungen als Grundton deutlich hindurchklingen. Wir werden indess wohlthun, Uebertrei-

*) De l'Opéra en France. Der Ausdruck „ut et re" kann auch eine spöttische Nebenbedeutung haben. Will man in Frankreich Jemand wegen einer Ungereimtheit verhöhnen, so fragt man: Savez-vous la musique? und auf die Bejahung antwortet man: „Eh bien, Ut!" Das soll heissen, er sei wohl nicht über Ut (die erste Note oder erste Erkenntniss) hinausgekommen.

**) Notice sur la vie et les ouvrages de Piccini.

bungen uns fern zu halten. Gewiss ist in allem, was jene Männer berichten (Castil-Blaze, der 1820 geschrieben hat, natürlich nur aus Ueberlieferung) ein Theil Wahrheit. Aber eben so gewiss war im Gesang- und Orchesterpersonal nur die Richtung falsch und die Vorbildung ungenügend, auch die Musikanlage wohl geringer, als bei den Deutschen und Italienern; denn endlich ist es doch Gluck gelungen, mit diesem Personal die Oper trefflich aufzuführen.

Allerdings war Glucks persönliche Leitung und Belehrung unentbehrlich gewesen, die Ausführenden mit dem Geiste des Werks zu durchdringen, da dieser Geist ein neuer, auch in Frankreich bisher noch gar nicht geahnter war; es zeigte sich wieder, wie begründet die Aeusserung Glucks (Th. I, S. 459) war, dass seine persönliche Leitung — nämlich, so lange seine Idee noch nicht begriffen war — für das Gelingen nöthig sei. Die Mitglieder des Orchesters begriffen, dass sie nicht seelenlose Handarbeiter sein müssten, sondern Künstler, mit Gefühl und Verständniss begabt; das Chorpersonal trat aus seiner Verholzung heraus, um an der Handlung mithandelnd theilzunehmen; die Choristen fühlten sich zum Range von Künstlern, von Schauspielern erhoben; Ehrgefühl und das den Franzosen angeborne Talent für theatralische Darstellung wurden Glucks Gehülfen.

Natürlich musste seine Hauptsorge der Darstellung der vorzüglichsten Rollen gelten. Hier zeigte sich Fräulein Arnould*) in der Rolle der Iphigenie durch Glucks Beistand gleichsam verwandelt; sie sang rein, während sie bisher oft distonirt hatte: aber sie trug auch Anmuth und Gefühl in ihre Rolle, und wusste die Gemüther für sie zu gewinnen. Auch Larrivée wird wegen seiner Darstellung des Agamemnon gelobt; nur soll sein Vortrag mehr heftig als warm, seine Darstellung mehr anmaassend als würdevoll gewesen sein und (wir folgen hier Schmidt) keineswegs der Strenge und dem edlen Stolz eines Agamemnon entsprochen haben. Gluck suchte ihn freundlich in die rechte Bahn zu lenken, bis ihm

*) Sie war in Paris 1744 geboren, mithin dreissig Jahr alt.

Larrivée einmal erwiederte: Lassen Sie mich nur erst im Kostüme sein! da werden Sie mich nicht wiedererkennen. Gluck wartete die Generalprobe ab, die im Kostüme gegeben wird, und bei derselben Stelle, wo Larrivée sich auf das Wunder des Kostüm's berufen hatte, rief er ihm zu: Larrivée, Larrivée, ich erkenne Sie! — Uebrigens wollen wir zu bedenken geben, ob denn wirklich in der Rolle des Agamemnon würdevolle Strenge und Stolz so bestimmt ausgeprägt sind, als wir nach den Ueberlieferungen des Alterthums vorauszusetzen gewohnt sind, — und auch da nicht gerade aus Euripides, sondern aus Aeschylus, der Agamemnon in ganz andern Verhältnissen aufführt. — Auch die andern Rollen waren günstig genug besetzt. Wenn man Legros-Achill tadelt, dass er allzuheftig seine schöne Stimme geltend gemacht, so mag das Gluck unangenehm berührt haben, die Franzosen waren zu dergleichen Uebertreibungen von Alters her geneigt und gewöhnt. Uebrigens kam man allseitig dem Geist und Vortrag des Drama's näher.

Gluck hat in der unermüdlichen Schulung und dem sorgfältigen Einstudiren sich ein wahres Verdienst erworben. Unstreitig hat er dabei grosse Mühe gehabt; er meinte einmal halb scherzweise halb ärgerlich: wenn er für die Komposition einer Oper 20 Livres verlangen dürfte, so müsse er für das Einstudiren 20,000 Livres erhalten. Solche Ausbrüche der Ungeduld sind begreiflich; indess Komponisten werden Gluck eher zu beneiden als zu beklagen finden, dass ihm vergönnt war, sein Werk möglichst vollständig nach seinem Sinn' einzustudiren.*)

*) Schmidt theilt (S. 196) mit, dass Gluck aus Rücksicht auf die Sänger genöthigt gewesen sei, die meisten Sätze der Oper in andre Tonarten zu übertragen und noch mancherlei von den Umständen (?) gebotene Veränderungen vorzunehmen. Wir gestehen, dass wir beide Annahmen, von wem sie auch herrühren mögen, für grundlos halten müssen, von etwaigen Aenderungen im Ballet abgesehn. Denn erstens finden wir alle, wenigstens alle irgend beachtenswerthen Tonsätze in den für sie karakteristischen Tonarten; lägen sie uns in Versetzungen vor, so müsste man annehmen, dass Gluck ursprünglich ungeeignete Tonarten ergriffen hätte, was doch nach allem bei den

Einen Kampf anderer Art hatte Gluck mit dem pariser Ballet zu bestehn, das in der Person des berühmten Vestris seinen Löwenantheil an der Oper foderte. Vestris hatte Mancherlei, das für ihn sprach. Vor allem die grosse Vorliebe des Publikums für das Ballet. Dann das althergebrachte Vorrecht des Ballets auf breitesten Raum in der grossen Oper, — ein bisher unbestrittenes Vorrecht; denn je weniger mit dem Drama selbst Ernst gemacht wird, desto unstörender kann der Tanz sich geltend machen, wo und so viel er mag. Das war nun bei Glucks Oper keineswegs zulässig, denn sie wollte und sollte ein wirkliches Drama sein. Der Dichter hatte klüglich das Ballet nicht ausschliessen wollen, aber er hatte den Tanz auf die Punkte hingewiesen, wo er schicklicherweise im Laufe des Drama's als Moment der Handlung selbst eintreten konnte: bei dem Empfang Iphigeniens, bei dem Eintritt zur hymenäischen Feier, bei dem freudigen Schlusse.

Hiermit war indess das Balletcorps, wie es scheint, keineswegs befriedigt und Gluck war noch weniger geneigt, sein Werk den Gelüsten der Tänzer preiszugeben. Er hatte sich, nicht ohne Widerstreben, bereitfinden lassen, der Oper so viel Tänze einzuschalten, wie wir in der Partitur finden. Aber die Tänzer waren unersättlich; Vestris foderte noch einen Tanz mehr, um seinen Sohn damit einzuführen. Gluck widersetzte sich. Das war dem alten viel umschmeichelten Tänzer, den man so oft Le dieu de la danse genannt hatte, unerhört. „Eh — eh, — moi, le diou de la danse . . . .“ sprudelte er hervor; so tanzt im Himmel, wenn Ihr der Gott des Tanzes seid, nur nicht in meiner Oper, fuhr der rauhe Deutsche entgegen. Dann beschwerte sich der Gott, dass die Oper nicht mit einer Chaconne schliesse; nur in einer Chaconne

drei vorhergehenden Opern Bemerkten nicht anzunehmen ist. Zweitens waltet ein festgeordneter Modulationsgang durch die ganze Oper, so dass sich nirgends die Spur einer später eingetretenen Versetzung, oder einer Aenderung im Satze um jene auszugleichen, zeigt. Drittens bewegt sich jede Rolle in einem ganz festen Stimmkreise, so dass sie für den Sänger entweder vollständig passend oder vollständig unpassend gewesen sein muss.

könne ein Tänzer alle seine Künste loslassen. „Eine Chaconne!" erwiederte Gluck, „wo haben die Griechen jemals eine Chaconne getanzt?" „Haben sie nicht? haben sie nicht?" schrie der Gott, „meiner Treu, desto schlimmer für sie!" — Oft genug hatte Gluck, der seine Kunst mit all der Würde vertrat, die ihr zukommt, den Tänzer vergebens zu überzeugen getrachtet, dass bei einem so ernsten und anziehenden Gegenstande, wie Iphigenie, die Sprünge und Tänze übel angebracht seien. Vestris dachte gar nicht daran, nachzugeben, er der einmal öffentlich ausgesprochen: es gebe nur drei grosse Männer in Europa, Friedrich II., Voltaire und ihn. Gluck wurde durch diese Zudringlichkeiten so weit gebracht, dass er seine Oper zurückzog und im Begriffe war, Paris zu verlassen. Die Sache kam bei Hofe zur Sprache, ward aber durch Marie Antoinette's Einfluss zur Begütigung, wenn auch vielleicht nicht zu voller Zufriedenstellung Glucks ausgeglichen. Es soll lebhafter Vorstellungen (von Seiten der Direktoren vermuthlich) bedurft haben, um ihn zur Zurückgabe der Partitur zu bewegen.*)

Endlich schienen alle Wege gebahnt; Iphigenie sollte am 13. Februar 1774 aufgeführt werden, der Hof hatte den Tag genehmigt, die Bekanntmachungen waren erfolgt. Da — meldete sich der erste Tenorist, Legros, krank und die Direktion war schnell bereit, ihn durch einen Stellvertreter, einen Sänger zweiten Rangs zu ersetzen. Natürlich wäre der Eintritt eines geringern Sängers in eine der Hauptrollen unter allen Umständen ein Nachtheil gewesen; in Paris hätte er einer Niederlage des Werks gleichgegolten, das dadurch dem Publikum ebenfalls als ein Werk zweiten Rangs be-

*) Wir haben die Angelegenheit dargestellt, wie sie besonders von Métra (Correspondance secrète politique et litteraire, ou Mémoires pour servir à l'histoire des cours ... I, 178, 619) erzählt wird. Betrachten wir aber die grosse Menge von Balletsätzen — und findet sich am Schlusse der Oper (vor dem Siegsgesang) endlich sogar auch die Chaconne in grösster Ausführlichkeit: so will uns bedünken, dass Gluck hinlänglich für den Tanz gesorgt hat, um Vestris zufrieden zu stellen. Auch scheint er uns wohlgethan zu haben, da die Tänze geschickt genug gestellt sind, um den Antheil am Drama nicht zu stören.

zeichnet worden wäre. Gluck erkannte dies sogleich, argwöhnte auch wohl hinter der Meldung der Krankheit Kabale und foderte, dass die Aufführung bis zu Legros Genesung ausgesetzt werde. Das, erwiederte die Direktion, sei unmöglich; schon sei das Publikum, schon der Hof benachrichtigt, unter solchen Umständen sei eine Verschiebung ohne Beispiel, die Oper müsse am bestimmten Tage gegeben werden, so gut es gehe. Gluck blieb unerschütterlich und erklärte, er werde seine Partitur eher in's Feuer werfen, als zu einer schlechten Vorstellung hergeben. Es musste nach Hofe berichtet werden — und die Vorstellung ward aufgeschoben. Gluck hatte gesiegt.

Natürlich blieben all diese Vorgänge dem Publikum nicht verborgen, sie dienten nur dazu, die allgemeine Erwartung auf das Höchste zu spannen. Welcher Partei man auch angehörte, welche vorgefasste Meinung man auch mitbrachte, — gegen den Deutschen für Lully und Rameau, für Gretry und die Operette, gegen die französische und für die italienische Sprache und Musik, —. für Alle war der Tag, an dem Iphigenie aufgeführt werden würde, ein Tag der Entscheidung. Er war es auch für Gluck. Denn dieses sein Werk hatte er für Frankreich, in der französischen Sprache und im Anschluss an die französische Dramaturgie — soweit es seine eigne Idee zuliess — geschrieben. Dieses Frankreich sollte jetzt urtheilen. Wird es, dem römischen Vater gleich, das vor ihm niedergelegte Kind aufnehmen? — oder nicht? —

Der Tag der Entscheidung war gekommen, der 19. April. Der erste Eindruck, den das volle Haus empfing, war der, dass hier eine von Innen heraus neue Erscheinung hervortrete. Einzelne, und zwar viele Partien wurden sogleich empfunden und erhielten rauschenden Beifall; wir haben schon erzählt, dass die Offiziere im Parterre bei Achills Arie „Calcas d'un trait mortel percé“ die Schwerdter aus den Scheiden rissen, so sehr hatte die Arie sie selbstvergessen zur Theilnahme hingerissen. Die Bedeutung des Ganzen wurde noch nicht gefasst; das konnte auch nicht anders sein bei der Neuheit der Idee und bei den noch nicht überwundenen

Mängeln der Darstellung. Allein schon von der zweiten Vorstellung an war der Sieg des Werks entschieden, mit jeder folgenden ging man verständnissvoll und wärmer auf dasselbe ein. Und dabei blieb es. Die Vorstellungen der Oper Iphigenie vom Ritter Gluck (berichtet der Korrespondent des Kramerschen Magazins aus Paris unter dem 2. April 1792) haben jedesmal über 9000 Livres, in den ersten 14 Vorstellungen 70,818 Livres eingetragen. Am 2. April ist sie zum 151. Mal aufgeführt worden und hat 15,125 Livres eingetragen."

Der Sieg war errungen, aber er war auch von Seiten der Tagespresse geschickt vorbereitet worden.

„Am 13. dieses Monats," schrieb im April 1774 die Gazette de Politique et de Litterature, „sollte zur Eröffnung des Theaters die erste Vorstellung der Oper Iphigenie, in Musik gesetzt vom Ritter Gluck, stattfinden; die Unpässlichkeit eines der ersten Sänger hat Aufschub bis zu Dienstag den 19. April 1774 veranlasst. Noch niemals hat das Publikum mehr Ungeduld für eine neue Aufführung bewiesen: schon die Proben wurden zahlreich besucht und mit ausserordentlichem Eifer verfolgt; schon sind die Kunstliebhaber in Parteien getheilt und ihre vorzeitige Hitze verspricht die Erneuerung des Krieges, der sich 1751 auf Anlass der italienischen Bouffonen entzündet hatte. Diese Streitigkeiten mögen ihre lächerliche Seiten haben, aber auch stets günstige Folgen für den Fortschritt der Künste und des Geschmacks."

„Glucks wohlverdienter Ruf ist geeignet, die Hoffnungen der einen, die Besorgnisse der anderen Partei im Publikum zu rechtfertigen. Es ist unmöglich, dass die neue Art von Oper, die er zu begründen unternommen, die Meinung aller Anhänger der verschiedenen Musikgattungen sogleich vereinige." —

Und nun wird über seine zahlreichen Leistungen in der italischen Oper berichtet, über seine Beobachtung der eingetretenen Verirrungen, über die drei Opern, in denen er mit Hülfe Calzabigi's seinen Fortschritt begonnen. Es wird erwähnt, dass Alceste in

Wien fast zwei Jahre hintereinander gegeben worden sei, ohne dass man eine andre Oper habe hören wollen; dass Orpheus Anfangs Widerstand von Seiten der italienischen Partei erfahren habe, dann aber zwei Jahre lang mit dem grössten Erfolg gegeben worden sei; dass übrigens Orpheus die erste italische Oper sei, die im Stich herausgekommen, da man sich in Italien mit Abschriften von den beliebtesten Arien begnüge. Besonders wird hervorgehoben, dass Gluck wohl erkannt, Form und Ausstattung der französischen Oper seien für seine Pläne vortheilhaft und geeignet, grosse Wirkungen zu erzielen; er sei auch keineswegs der Meinung (Rousseau's) dass die französische Sprache unverträglich sei mit der reichsten und ausdrucksvollsten Musik, oder die französischen Ohren unfähig, sie aufzufassen. So wurde die Aufmerksamkeit und Theilnahme des Publikums auf die wohlwollendste und klügste Weise geweckt.*)

In der That erwies sich von diesem Anfang her die Regsamkeit und Intelligenz des französischen Volks an Gluck auf anerkennenswerthe Weise. Er wurde bewundert, geliebt, er wurde angefochten, — das Erstere ungleich mehr, als das Letztere, beides aber nicht anders, als dass man auf beiden Seiten seine Meinung mit Gründen und mit so viel Bildung, als eben aufzutreiben war, zu befestigen trachtete. Angesehne Männer nahmen an der Erörterung Theil, unter denen Jean Jaques Rousseau obenansteht; es entwickelte sich von Neuem (aber weit bedeutsamer als früher unter den Bouffonisten und Antibouffonisten) ein weitausgesponnener Streit, der nicht bei der ersten Oper stehen blieb, sondern mit den folgenden Werken Glucks Schritt hielt. Wir müssen gestehn, dass der Gehalt des ganzen Streits uns nicht seiner Berühmtheit entsprechend erscheint; von beiden Seiten werden Versicherungen und Berufungen auf Geschmack und Ohr gewechselt, ohne dass der Sache, der

*) Die Quelle für diese Mittheilung und die weitern über den geführten Streit sind die Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par Mr. l. Ch. Gluck. 1781. Siegmeier hat eine deutsche Uebersetzung davon gegeben unter dem Titel: Ueber den Ritter Gluck etc.

Musik sowohl wie der gluckschen Idee auf den Grund gegangen würde. Gleichwohl werden wir diese Bewegung der Geister nicht ganz aus den Augen lassen dürfen; sie gehört zu dem Karakterbilde der Zeit und beweist schon durch ihr Dasein, wie tief Gluck in seine Zeit und Kunst eingegriffen, und dass sein Werk geistige Macht gehabt, solche Bewegung der Geister hervorzurufen.

Sprechenden Ausdruck fand für diese Bewegung Grimm unmittelbar nach der ersten Aufführung.

„Seit vierzehn Tagen," schreibt er,*) „denkt, träumt Paris nichts als Musik. Musik ist der Gegenstand all' unserer Erörterungen, aller Unterhaltung, sie ist die Seele all' unserer Soupers; es würde lächerlich erscheinen, an etwas Anderm theilzunehmen. Auf eine politische Frage antwortet man mit einem Harmoniegange, auf eine moralische Betrachtung mit dem Ritornell einer Arie; versuchen Sie, für Racine, für Voltaire Sympathie zu wecken, und man erinnert Sie an die Einwirkung des Orchesters in dem schönen Rezitativ des Agamemnon."

„Muss ich erst noch sagen, dass es Glucks Iphigenie ist, die diese ungeheure Gährung angeregt hat? — um so gewaltiger, je mehr die Ansichten getheilt und alle Parteien von gleicher Wuth erfüllt sind. Diese schwört, keine andern Götter anzuerkennen, als Lully und Rameau; jene kann nur an die Melodien der Jomelli, Piccini, Sacchini glauben, während dort einzig auf Gluck geschworen wird, der die alleinige dramatische Musik gefunden, aus dem ewigen Quell der Harmonie, aus dem innerlichsten Zusammenklang der Seele mit den Sinnesnerven geschöpft hat; eine Musik, die keinem Lande zugehört, die er aber genial unserer Sprache angeeignet hat. Schon ist dieser Partei die wunderbarste Bekehrung gelungen: J. J. Rousseau ist der eifrigste Kämpe für das neue System geworden. Mit unerhörter Selbstverleugnung erklärt er, Glucks Oper habe alle seine Meinungen umgestürzt, er sei nun vollkommen überzeugt, dass die

*) Grimm et Diderot Correspondance litteraire. April 1774.

französische Sprache so befähigt wie jede andre sei, eine starke rührende gefühlvolle Musik zu tragen . . . ."

„Bei der ersten Aufführung, am 19. April, wurden viele Sätze stark applaudirt, das Ganze aber ziemlich kalt aufgenommen. Aber bei der zweiten Aufführung — „l'opéra fut aux nues!" und der Komponist wurde eine halbe Stunde lang gerufen, erschien indess nicht."

Nur die Italianissimi waren nicht zu erobern. Im Januar 1775 wird Iphigenie von Neuem in Scene gesetzt, „und noch immer findet die welsche Partei nichts darin, als Spektakel, barocke Einfälle ohne Geschmack, ohne Genie und selbst ohne Ausdruck. Besonders tadeln sie, dass ein herzzerreissendes Trauerspiel, wie Iphigenie, im Pastoralstyl (!) und stellenweis' im Kneipenstyl*) geschrieben sei. Was man als genre nouveau bezeichne, sei nichts als aufgewärmter Lully."

Laharpe, Redakteur der Gazette der Littérature, berichtete ebenfalls gleich nach der Aufführung:

„Dienstag den 19. April 1774 fand die erste Aufführung von Iphigenie statt. Wir sind noch nicht in der Lage, das Urtheil des gebildeten Publikums über diese tragische Oper festzustellen; doch wagen wir zu glauben, dass der Erfolg die Hoffnungen vollständig erfüllen wird, die man aus dem Genie und den Talenten Glucks hat schöpfen dürfen. Es war unmöglich, dass die Zuhörer nicht von einer Menge neuer grosser starker einfacher Schönheiten lebhaft getroffen worden wären, die aus einer durch und durch leidenschaftlichen anregenden und dramatischen Musik hervorbrechen; andre Schönheiten mussten bei der ersten Darstellung unbemerkt bleiben, weil sie auf Harmonieverbindungen und Beziehungen zwischen Orchester und Gesang be-

*) Polonius: . . . . . sei es für Tragödie, Komödie, Historie, Pastorale, Pastoral-Komödie, Historiko-Pastorale, Tragiko-Historie, Tragiko-Komiko-Historiko-Pastorale, für untheilbare Handlung oder fortgehendes Gedicht. Den „Style de guinguenette" hat er doch nicht gekannt, der würdige Oberkammerherr und Aesthetiker.

ruhen, für welche den französischen Ohren noch die Auffassungskraft fehlt. Wir behalten uns vor, über die ausgezeichneten Leistungen der Sänger und des Orchesters, wie über allerlei Mangelhaftigkeiten der Aufführung, die den Antheil nur allzusehr geschmälert und den raschen Gang der Handlung gelähmt haben, ein andermal zu berichten."

„Indess werden unsere Leser uns Dank wissen, wenn wir ihnen einen Brief mittheilen, den wir zu diesem Zweck erhalten haben. Sie werden in demselben den Ton und Styl eines Mannes von ausgezeichnetem Geist erkennen, eines Mannes, der für alle Künste leidenschaftlich eingenommen ist und mit jener kostbaren Feinfühligkeit, ohne die man kein gesundes Urtheil über Kunsterzeugnisse haben kann, die tiefen Kenntnisse vereint, welche den Geschmack erweitern und sicherstellen zugleich aber dies Feuer der Einbildungskraft, welches den Gedanken beseelt und färbt, und den für das Schöne empfänglichen Seelen die gewonnenen Eindrücke unverkümmert mittheilt."

Dieses Schreiben ist ein Brief des Abbé Arnaud an die Gemahlin des Generalpächters d'Augny, das um seines Inhalts willen und als eine der gehaltvollsten Schriften, die wir aus jener Zeit über Gluck besitzen, auch hier nicht übergangen werden darf. Arnaud schreibt Folgendes.

„Mein Antheil an dem Erfolge, womit das Werk des Ritters von Gluck aufgenommen worden ist, entspringt keiner andern Quelle, als meinem Geschmack an den schönen Künsten, oder vielmehr meiner tiefgewurzelten Neigung für dieselben. Die Musik unserur Opern schien mir stets mehr unruhig als thatkräftig, und die der italischen Oper mehr reich als schön. Wohl fand ich, der Wahrheit zur Steuer, in den letztern Rezitative und Arien von grösster Kraft und Wirkung; allein diese Schönheiten bieten sich nur selten dar, und dann stets mit handwerksmässigen Stellen ohne Zweck, ohne Karakter und Wahrscheinlichkeit gepaart. Ich sehnte mich stets nach einem grossen musikalischen Gesammtkunstwerke, das einen und denselben Plan, dieselben

Stufengänge und Entwickelungen, dieselbe Steigerung des Interesses bekundete, die zu einer wohlgeordneten und gut geschaffenen Tragödie erfoderlich sind. Dies Alles glaube ich nun, in Glucks „Iphigénie“ zu erblicken.

Hören Sie die Ouvertüre! Nicht durch gewagte Uebergänge, sondern durch die Formen selbst verbindet der Künstler den Prolog mit dem Gegenstande. Hören Sie, wie mit einem Mal alle Instrumente sich auf einen einzelnen Ton stürzen; wie sie sich im Einklange vereinigen und bis zur Oktave desselben Tons erheben! — Aber schnell theilen sie sich, und jedes eilt wieder an seinen Platz, um die Seele auf eine grosse Begebenheit vorzubereiten. Während die höheren Instrumente sich mit einer Geschmeidigkeit bewegen, welche die Empfindung des Rhythmus zu schwächen droht, schleudert der Tonsetzer, um diese Empfindung festzuhalten, in die übrigen Instrumente den Anapäst, der unter allen prosodischen Füssen sich am meisten zu Kriegsgesängen eignet; um dem Ohr einen Ruhepunkt zu gewähren und die sanften und rührenden Stellen des Schauspiels anzudeuten, lässt er dem Schoosse dieser kriegerischen und leidenschaftlichen Formen einen Gesang entquellen, der ohne sich auszudehnen, eine liebenswürdige und anmuthige Wendung nimmt. Dieser Gesang wird mit richtigem Gefühl und mit grosser Gewandtheit bis zu jenen edlen und rührenden Klagen geführt, die den erhabenen und tragischen Karakter der Handlung bezeichnen.“

„Wendete ich mich an junge Künstler, so würde ich von der Reinheit der Zeichnung in allen Theilen, von den Gegensätzen derselben und von der Art und Weise zu ihnen sprechen, wie die, das Ohr beherrschenden Gedanken sich entwickeln und zu Dialogen gestalten, und ich würde sie die Macht der, vom Genius beherrschten Kunst sehr lebhaft empfinden lassen. —“

„Der edle Anfang des ersten Aktes hat Sie mächtig gerührt; allein Sie gedenken nicht der Gelübde des Kalchas, die das Orchester, das von nun an den Karakter einer erzürnten und unerbittlichen Gottheit annimmt, stets zurückstösst. Bemerken

Sie die Harmonie, wie sie bei den, in einem Tone gesungenen Worte: „Que de cris! que de pleurs!“ — seufzet; horchen Sie der Harmonie, die diese ganze bewundernswürdige Stelle begleitet und Sie werden fühlen, bis zu welcher Höhe des Ausdrucks und des Lebens das Talent die tonischen Verhältnisse steigern kann. Bei Agamemnons Gebet muss man die Wahrheit bewundern, mit der die Musik die Einzelheiten ausdrückt. Hören Sie die Bässe beim Beginn des Gebetes; ihr Gesang steigt immer aufwärts, und dieses Fortschreiten giebt uns einen wahren Begriff von den Bewegungen einer sich erhebenden Seele. Betrachten Sie doch dies alles nicht etwa als die Bemerkungen eines Enthusiasten, der sich vorgenommen, Alles zu bewundern! — Kehren Sie nur, mit Beibehaltung aller harmonischen Tonbeziehungen, das Verfahren um, und Sie werden mit der Nachahmung auch die Wahrheit verschwinden sehn. Als das Erhabenste jedoch, und zugleich als Kennzeichen einer tiefen, vom Genius erweckten und in Bewegung gesetzten Empfindungskraft kann man die Art betrachten, wie der Tonsetzer den, aus dem tiefsten Herzen Agamemnon's emporsteigenden Schrei der Natur ankündigt und ausdrückt; diese seufzenden Stimmen der Oboen, die düstre Antwort der Bässe, das chromatische Fortschreiten des Gesanges, und der Instrumente, die jenen immer von fern begleiten; dieses harmonische Zwischengemurmel, welches, indem es den Raum zwischen den klagenden und einsilbigen Tonlauten der Bässe und Oboen ausfüllt, alle Theile des Orchesters, ohne der Wirkung des Dialoges Einhalt zu thun, innig verbindet und vereinigt! — Dies alles sind Schönheiten, von denen schon Eine hinreichen würde, tausend Fehler zu verhüllen; O! wie gut haben Sie dieses empfunden, als Sie mir schrieben! — Dieser Gesang Agamemnon's hat auf mich einen Eindruck gemacht, der bis jetzt mir unbekannt war. Dreimal habe ich eine Bewegung nach vorwärts gethan, ohne zu wissen warum; vielleicht war es ein unwillkührlicher Drang, dem unglücklichen Vater zu Hülfe zu kommen!“

„Aber warum sagen Sie nichts von dem Auftreten der Iphi-

genie? — Wie wirksam ist doch dieser Augenblick! wie sanft der Chor! wie jugendlich! wie frisch! wie jungfräulich! welch' ein Gegensatz zu der vorhergehenden Musik, und besonders zu der Lüge Agamemnon's, der am Rande des Schauplatzes zittert, während Alles um die Tochter her frohlockt!"

„Der Zuschnitt und die Formen dieses Duetts — ich gebe es zu — sind italisch: allein der Tonsetzer hat diese Formen gehörig zu biegen und den Worten anzupassen gewusst, ohne der Sprache die mindeste Gewalt anzuthun. Diese Art zu entlehnen, mit Geschmack angewendet, macht auf das Ohr denselben Eindruck, den eine glückliche und neue Metapher auf den Geist macht, gleichwie das Antlitz eines schönen Mädchens durch einen fremden und ungewöhnliehen Schmuck noch anziehender wird. Der dialogische Theil dieses Tonstückes verbirgt noch eine andere Absicht, deren Feinheit Ihnen ohne Zweifel nicht entgangen sein wird. Achilles beklagt sich über den Verdacht der Iphigenie; diese antwortet ihm in zärtlichster und rührendster Weise; gleichwohl wiederholt Achilles seine Klagen und Vorwürfe: aber Iphigenie lässt ihm keine Zeit, sie zu vollenden; beunruhigt und ungeduldig unterbricht sie ihn immitten des Verses und nimmt selbst das Wort; sie fühlt sich gedrängt, ihren Geliebten zu besänftigen; sie will eine Sprache nicht mehr hören, die ihr Herz zerreisst; keine Blumen sind so weich, so zart, als das Herz eines jungen empfindenden Mädchens, das zum ersten Mal den Eindrücken der Liebe gehorcht. Ja, Tibull, Racine und Fénélon hätten unsern Tonsetzer um eine Bewegung beneidet, die seine Musik hier ausdrückt. Gluck hat jenem Theile des Duetts, wo die Stimmen sich vereinigen, die reizendste, den Worten angemessenste Lebhaftigkeit verliehen. Sobald er jedoch zur Anrufung Hymens gelangt, ändert er die Bewegung, und ernste, feierliche Anklänge schneiden den bisherigen fröhlichen und leichten Gesang ab. Diese Anklänge, die übrigens, da sie nicht lange dauern, weder die Einheit der Zeichnung, noch die, in dieser Stelle herrschende Melodie aus unserer Empfindung ver-

drängen, haben ihm ohne Zweifel nöthig geschienen, um uns theils an die Würde des Stoffes den er behandelt, zu erinnern, theils um die Würde des Karakters um die Lage der handelnden Personen beizubehalten. Nun kommt er zum Duett zurück, und lässt Sie Töne vernehmen, die er gleichsam aus dem Ganzen der Harmonie heraushebt, um eine Oktave höher stellt und mit glänzenden Trillern schmückt, die dem Ohre das sind, was dem Auge das Schimmern des Lichts ist. Diese Töne schweben auf den Wogen des Orchesters und rufen von Neuem alle Formen des frühern Gesangs wach."

„Die Passacaille ist eines der schönsten Stücke der Instrumentalmusik, das man im Theater hören kann. Der Tonmeister hat meines Erachtens den edlen und erhabenen Styl mit dem richtigsten Gefühle durch zwei muntere Tänze gemässigt, die Rameau gern als die Seinigen anerkannt haben würde. Die Arie, die Sie tyrolisch nannten, ist für Sclaven gesetzt, denen man die Freiheit wiedergegeben hat. Zwar ist sie nicht edel gehalten, aber darf sie das sein? Dass sie anziehend und wirklich originell ist, werden Sie zugeben und werden ohne Zweifel über die Mannigfaltigkeit der Modulationen erstaunt gewesen sein, die der Verfasser in sehr kurzem Zeitraume durchläuft; es ist eine Art harmonischen Labyrinths. Man ist froh sich wieder zurückzufinden, nachdem man mehr als einmal in Unruhe war, sich auf immer darin zu verirren. Sie haben gewiss auch die Bemerkung gemacht, dass die Formen des Chores im ersten Akte, der Sie in Staunen versetzte, das wirre und stürmische Gewühl des aufrührerischen Volkes möglichst getreu darstellen. Die andern Chöre haben Ihnen weniger Freude gemacht. Sollte man den Grund dazu nicht in dem Umstande finden, dass wir bisher gewohnt waren, in unsern Chören eine bis zur Uebertreibung verzierte Musik zu hören? — denn in unsern meisten Opern sind die Personen des Chors fast immer müssig; ihr Amt ist nur das Amt der Orgelpfeifen, die uns irgend ein schönes Stück zu Gehör bringen. Aber Glucks Chöre sind mit der Handlung verwebt

und treten selbst als handelnde Personen auf; wenn sie jedoch zu sehr auf eine künstlerische Art darstellen wollen, so verwirren sie den Sinn und verdunkeln die Worte, anstatt sie zu verschönern oder ihnen einen höhern Ausdruck zu verleihen. Darum hat unser Tonsetzer diese Chöre nicht immer silbenmässig fortschreiten lassen, sondern auch die Harmonie so viel als möglich zusammengedrängt, damit die Worte sich desto reiner und deutlicher gestalten, und jeder Schein von Kunst und Unwahrscheinlichkeit verschwinde. Bemerken Sie noch den Chor: „Chantons, celebrons notre reine!“ — Er ist der einzige, der weder Bewegung noch Handlung hat, aber auch der einzige, dessen einzelne Theile der Künstler in hervorstehender Weise verziert hat.“

„Ich weiss, dass Leute von vielem Geist behaupten: es gebe in dieser Oper keinen Gesang, weil man in derselben kein einziges Cantabile findet; ja, ich höre sagen, dass diese Behauptung Wurzel gefasst habe, denn man trifft überall viel gute Leute, die stets bereit sind, ihre Gefühle den Meinungen Anderer unterzuordnen, mögen diese auch von Vorurtheilen befangen sein. Kommen wir den Schwachen zu Hülfe!“

„Man muss in jeder Arie die wesentlichen, den Gesang bildenden Noten von den verzierten und den Passagen unterscheiden; in dem Cantabile rückt der Tonsetzer die ersteren in bedeutenden Entfernungen auseinander, um dem Sänger die Freiheit zu ertheilen, sowohl seine Stimme, als die Fertigkeit im Gesange glänzen zu lassen; diesem zufolge ist das Cantabile nichts als eine ausgedehnte und fliessende Melodie. Um sich hiervon zu überzeugen, richte man seine Augen auf eine Partitur, und man wird finden, dass überall, wo die wesentlichen Noten näher zusammengerückt sind und den Gesang kräftiger und voller machen, die Bässe sich in jedem Augenblicke verändern, anstatt, dass sie im Cantabile drei bis vier Takte lang auf einer Note liegen bleiben. Stücke der letztern Gattung können ihr Glück nur in Italien machen, wo man die Oper besucht, nicht um einer ächt dramatischen Handlung beizuwohnen, sondern um ein Konzert

zu hören: das heisst, sich an zwei oder drei Arien zu ergötzen, ohne sich weder um das Vorhergehende noch um das Nachfolgende weiter zu bekümmern. In Frankreich hingegen, wo der Zuschauer ein fortgesetztes Interesse verlangt, muss dieses unaufhörlich unterhalten werden. Sie werden fühlen, bis zu welchem Grade die Handlung durch ausschweifende und gesuchte Verzierungen gestört und erkältet wird. Was diesen Punkt betrifft, könnte man meines Erachtens, noch eine weit bessere und einfachere Behauptung aufstellen. Man erinnert sich noch an die Cantabile's des Herrn Gluck zu Rom, Neapel, Mailand, Venedig und Wien. Die Talente der berühmtesten Sängerin, die Italien jetzt besitzt, der Dem. Gabrieli, haben sich niemals vortheilhafter entfaltet, als in Stücken dieser Gattung und in den Tonsätzen dieses grossen Meisters, obschon dieser kein einziges in seine „Iphigenie" aufgenommen hat. Ohne Zweifel hatte er hierzu seine Ursachen, und er blieb auch dabei stehen, dass eben diese Ursachen weit besser, als jene Einwürfe wären, womit wir, die wir weder eine Oper geschaffen haben, noch Tonsetzer und Musiker sind, ihm entgegen treten. Allein nach einigen glücklichen Beispielen hat man allgemeine Grundsätze festgestellt, verbreitet und mit Beifall öffentlich bekannt gemacht. Es würde uns nun zu viel kosten, sie aufzuopfern, und es scheint daher weit rühmlicher und für unsere Eigenliebe schmeichelhafter, diese Grundsätze zu rechtfertigen und zu vertheidigen. O über die eitlen Anfoderungen und Bemühungen! Ihr Leute von Geist! Häuft nur eure Bemerkungen, baut Theorien verwerft Gesetze; ein Mann von Genie wird kommen, wie ein brausender Strom, eure Dämme überschwemmen, mit sich fortreissen und alle Gesetze und Gesetzgeber auf immer verschwinden lassen."

„Als ich nach der vorletzten Probe das Opernhaus verliess, hörte ich einen sogenannten, um seine Meinung über die Oper befragten, Kunstliebhaber ganz kaltsinnig antworten: die Musik zu den Balleten scheine ihm sehr unbedeutend zu sein. Hierbei fiel mir ein, dass ein ähnlicher Kenner der Malerkunst, der nach-

dem er ein grosses Gemälde von Annibale Carracci lange genug betrachtet hatte, weder von der Schönheit der Erfindung, noch von der Grösse der Anordnung, weder von der Richtigkeit der Zeichnung, noch von der Wahrheit des Ausdruckes, noch von der schönen Vertheilung des Schattens und des Lichtes redete, sondern ganz ernsthaft sich dahin aussprach, dass sich an dem einen Ende der Drapirung einige Falten befänden, die ihm nicht gelungen zu sein schienen!" —

„Wenn man an die Stelle der Tänze, deren Karakter jenem des Dramas fremdartig gegenübersteht, und wozu Gluck die Musik nur aus Gefälligkeit komponirte, edle religiöse und kriegerische Tänze setzt, wie Noverre sie zu der dichterischen und malerischen Musik desselben Tonsetzers erfunden hat, so wird unser lyrisches Theater das von Athen um Nichts mehr zu beneiden haben."

„Was Sie Madame, vom Rezitative sagen, ist zu gleicher Zeit voll Feinheit und Tiefe, und bekundet eine grosse Kenntniss der Sprache und der Musik; allein, wenn man, wie Sie zu wünschen scheinen, das Tragen der Stimme, die Läufer, Kadenzen, Triller u. s. w. in dasselbe einführen wollte, stünde da nicht zu befürchten, dass das wahre Wesen des Rezitativs zerstört, und aus demselben wieder der eigentliche Gesang hervorgehn würde? Die Deklamation würde von Neuem einen trägen Karakter annehmen und zu jenen Fehlern zurückkehren, die zu verbannen man seit langer Zeit emsig bemüht gewesen ist. — Es giebt in der Musik des Ritters von Gluck drei Gattungen von Rezitativen: das erste kommt der Rede gleich, das zweite ist biegsamer und nähert sich mehr dem Gesang, und endlich das pathetische Rezitativ, das man kurzweg das begleitete oder obligate nennt. Erlauben Sie mir im Vorbeigehen die Frage zu stellen, ob Sie nicht darüber staunen, dass das reichhaltigste unserer Kunstwörterbücher zugleich auch ohne Seele und Leben ist? — Wenn Sie zugeben, dass Glucks Rezitative in dem Munde der Dem. Arnould nichts Unangenehmes für Sie haben, so werden sie doch die Beleidigung, die einige Schauspieler

Ihrem Ohre zufügen, gewiss nicht auf die Rechnung des Tonsetzers schreiben! in der That überlässt Gluck, um die Einförmigkeit der weiblichen Versausgänge, die immer entweder mit einer matten und einfältigen Haltung der Stimme, oder mit einem, alle Wahrscheinlichkeit zerstörenden Triller verbunden sind, zu vermeiden, nach dem Beispiele der Italiener dem Basse die Obliegenheit, die ganze Phrase zu schliessen; er legt daher auf die vorletzte und letzte Sylbe nicht verschiedene Noten, sondern einen und denselben Ton, und zwar so, dass, indem er den Nachdruck auf den vorletzten wirft, der letzte nur einen schwachen Nachklang giebt, wie es der Karakter der Sprache fodert. Sie werden mir endlich zugeben, dass er dass Sylbenmaass stets heilig beobachtet. Stösst man bisweilen auf Harmoniengänge, an die unser Ohr noch nicht gewöhnt ist, so muss man sich desshalb an unsere Musiker halten, die, seit dem berühmten Lully, sich beständig in denselben Gränzen bewegt und es für eine der heiligsten Pflichten gehalten haben, die einmal angeschlagene Modulation möglichst auszudehnen. Dazu gehört aber, besonders bei dem Rezitative, wo man der Hülfsquellen eines beständigen und bestimmten Taktmaasses entbehrt, eben so grosse Schnelligkeit in den Veränderungen der Modulation, der Akkorde und der Läufer, als wir sie in den Bewegungen der Seele unsers Tonsetzers wahrnehmen. Das ist der wahre Triumph des zierlichen Gesanges, und das einzige Mittel, die musikalische Deklamation zu beleben."

„Hier wäre der Ort, Ihnen, Madame, noch ein Wort über die pathetischen Rezitative des Agamemnon und der Klytemnästra zu sagen, wie nicht minder über das bewunderungswürdige Trio des zweiten Aktes, über das Quartett am Schlusse des Stückes, über den Abschied der Iphigenie, den Zorn des Achilles, die Bewegungen des Orchesters, das Gluck in eine Menge leidenschaftlich handelnder und beredter Personen verwandelte, und endlich über das hohe Verdienst des Ganzen, das unser Publikum, bisher gewohnt, nur einzelne Schönheiten in unsern Opern zu finden,

noch gar nicht empfunden hat. Um Ihnen jedoch über alle diese Gegenstände befriedigend berichten zu können, müsste ich die Partitur vor Augen haben. Ich begnüge mich damit, noch zu bemerken, dass es kein Wunder ist, wenn unsere Musiker so lange zögerten, sich mit dem obligaten Rezitativ zu bereichern. Die Ursache davon liegt, wenn ich nicht irre, in dem Unterschiede zwischen der Versbildung des Italieners und der des Franzosen. Wenn der Erstere seine Verse vorträgt, lässt er zwischen den Worten beträchtliche Zwischenräume, deren er sich bedient, die Lage der Personen bald anzukünden, bald zu erläutern und zu entwickeln; dies Alles gehört zu den Verrichtungen des obligaten Rezitativs. In der französischen Versweise dagegen, wo ein Zusammenstoss von Worten, die sich durch Vokale berühren, nicht gestattet ist, fliessen die Worte ineinander, und bilden ein Ganzes; der Tonsetzer hat sich daher lange auf einfache Begleitung der Worte beschränken müssen. Diese Ansicht würde noch mancher Erläuterung bedürfen, was jedoch um der Bequemlichkeit und besonders der Annehmlichkeit willen, besser für eine mündliche Besprechung, als für diesen ohnehin schon viel zu langen Brief verspart werden soll. Ueberdiess ermüdet mein Kopf, die Ideen ersterben, und nur Ihre Gegenwart wird im Stande sein, sie wieder zu beleben."

Hat hier ein gebildeter und besonnener Mann mit gebührender Ueberlegung von der Sache gesprochen, so blieben auch wunderliche Mäkeleien nicht aus. Derselbe Laharpe, den wir oben ganz wohlwollend gefunden, konnte sich über das Duett Achills und Agamemnons gar nicht zufrieden geben. Er fand es *) unwürdig zweier Helden, gleichzeitig zu reden; dergleichen geschehe nur bei den Zänkereien des Pöbels. Dann hielt er die Aufgabe, die das Duett stellt, der Musik überhaupt nicht für günstig, weil der Ausdruck des Stolzes hart und antiharmonisch sei, daher auch der gesungene Streit nicht so gut wirke, als würd' er gesprochen. Dass

*) Im Journal politique et litteraire vom 5. März 1777.

der Gesang die Sprache der Oper, und es einer der Vortheile der Gesangsprache sei, neben dem lauten Worte des Einen die gleichzeitigen, aber noch nicht zum Wort kommenden Gedanken und Gefühle des Andern oder mehrer Anderer laut werden zu lassen, das entging dem braven Kritiker. Er fand auch gleich seinen Gegner in Suard*), der ihm drei Tage nachher zu bedenken gab: die Helden redeten ja nicht, sie sängen gleichzeitig, und übrigens hätte selbst Homer keinen Anstoss daran gefunden, die Helden sich waidlich ausschimpfen zu lassen. Solche Streitigkeiten wurden ins Unendliche fortgeführt.

Dass das nichtschreibende Publikum an diesen Kämpfen für und wider Gluck den lebhaftesten Antheil nahm, versteht sich. Bei Hofe war es dann die Königin, die für ihn Partei nahm**). Wieviel Bravo's spendete sie ihm, wie oft erregte sie für ihn den lauten Beifall des Hofes; wie wusste sie ihn mit Verheissungen glücklichen Erfolgs von den ersten Mittheilungen aus der Oper an zu ermuthigen, sein Selbstgefühl, ja seine Eitelkeit mit zarter Sorgfalt zu umgeben! Wurde bei ihr Musik gemacht und Gluck setzte sich an's Klavier, so war sie es, die Polizei übte und Stillschweigen gebot; sie war es sogar, die kein Bedenken trug, einen Streit, der in ein Duell auszulaufen und Gluck unangenehm zu werden drohte, zu ersticken***). Der Prinz d'Henin hatte nämlich, zu Besuch bei der Sängerin Arnould, Gluck und seine Oper arg und sogar unschicklich mitgenommen. Der Herzog von Nivernois, der die Theilnahme der Königin für Gluck wohl kannte und ohnehin ihn begünstigte, warf sich zum Kämpen für Gluck auf und es kam zur Herausforderung. Indess wurde die Sache durch einen Besuch, den der Prinz dem Ritter Gluck abstattete, beigelegt.

Es ist wahr, dass unsre Gewährsmänner, die Goncourts, Legitimisten und Lobredner der Königin aus unserer Zeit, zufügen:

*) Journal de Paris. Suard schrieb unter dem Namen des „Anonyme de Vaugirard.“

**) Die Brüder Goncourt erzählen dies Alles.

***) Die Goncourt und Metra, letzterer S. 43.

Garat und die St. Huberti hätten bei dieser Königin, die alle Berühmtheiten zum Handkusse verstattet, gleiche Aufmerksamkeit und gleichbereite Gönnerschaft gefunden. Mag sich aber auch die Fürstin in dieser Gunsterweisung nach allen Seiten gefallen, oder sie für Pflicht gehalten haben: immer blieb, wie wir schon bemerkt haben, ein näheres Verhältniss zu Gluck fühlbar, er stand ihr in deutsch-gemüthlicher Weise schon von Wien her näher, während die Andern nur Schutz und Gunst Suchende schienen; er trat in seiner Naivetät und selbstbewussten Würdigkeit treuherzig als Meister in seiner Kunst, gern mit ihr dienend aber in ihr Herr, heran, während die französischen und italienischen Künstler mehr die Art der Höflinge und Unterthänigen hatten. Gluck trat, wenn Antoinette Musik haben wollte, mit gebührend tiefer Verbeugung in den glänzenden Kreis der Hofdamen, neben dem sich gelegentlich auch Ludwig XVI. zeigte, theilnahmlos, vielleicht an seine Uhren oder ein neuersonnenes Riegelschloss denkend. Auf den freundlichen leisen Wink der Königin richtete sich dann Gluck auf*), und schritt zum Klavier; nun war Er Gebieter, und die stolze Diana von Polignac, die eben neugierig den Kopf auf ihren prächtigen Schultern nach ihm umgedreht, und die andern hochgeschmückten Damen waren dann seiner Gaben gewärtig, und die junge Königin war bedacht, jede Störung vom Meister abzuwenden.

Es hatte sich noch etwas ereignet, das im Busen der Königin sicherlich fortwirkte für Gluck, wenngleich er nur die entferntere Veranlassung gegeben. Als bei der ersten Aufführung der Iphigenie Achill-Legros mit seiner herrlich schallenden Stimme vortrat und sein

Chantons, célébrons notre Reine!

anstimmte, da erhob sich, von der Musik und der Beziehung, die der Moment nahe legte gleichzeitig ergriffen, das ganze Haus mit stürmischem Beifall, und plötzlich wandten sich alle Blicke, alle

---

*) Ein neuerer Künstler, Hamman, hat einen solchen Augenblick in einem artigen Genrebild, „Gluck à Trianon", aufzufassen verstanden.

diese hochemporgerichteten Menschen der Königin zu, die ihre Verlegenheit, ihr Vergnügen gar nicht zu bergen wusste. Wer fühlt nicht, dass dieser Augenblick im braven Herzen der jungen Deutschen eine Art von geheimen Bund knüpfte mit dem alten Meister, dessen Tonjubel den Jubel des Volks erweckt hatte, dessen Triumph der ihrige geworden war?

Furchtbarer Umschlag menschlicher Verhältnisse! Wer hätte damals ahnen können, dass nach einer gar nicht langen Reihe von Jahren die leicht zählbaren Anhänger der Königin versuchen würden, dasselbe „Chantons notre Reine“ zu einem abermaligen Triumph ihrer Fürstin auszumünzen, — die Triumphe für sie waren so selten geworden! — und dass das erzürnte Volk mit seinem Donnerrufe den ängstlichen Versuch und jede Freude der armen Fürstin für immer niederschlagen würde!

Blicken wir noch einmal in den glanzvollen Musiksaal der Fürstin zurück, welch ein seltsamer Verein von Menschen hätte sich dem zukunftskundigen Auge gezeigt! Diese vergoldeten nichtsthuerischen Höflinge, diese Damen im Atlasglanz ihrer Reize, den stolzen Nacken von Juwelen umfunkelt, dieser so gutmüthige und in seiner geistigen Schwerfälligkeit so unliebenswürdige König, für den Thron geboren, aber nicht für ihn gerüstet, der Noth der Zeit und den Ansprüchen des Volks nicht gewachsen, — sie alle sind versammelt um das süsse Spiel der Töne, — denn mehr ist ihnen die Kunst nicht, wenn sie ihnen so viel ist. Voran die junge Königin, sie allein ganz gewiss voll Lust an den Weisen, die ihr Etwas und Besonderes bedeuten, sie allein, die vom neuen Feuertrunk gekostet und in ihre Seele genommen, die sich an ihm berauscht, dessen Gefunkel das Königthum und Ruhm, Liebe, Schönheit, all' ihre eignen Gaben, wiederspiegelt. Dass der innerste Gedanke dieses Kunstwerks, wie jedes, Natur und Wahrheit ist, dass Natur und Wahrheit ihre Schwester herbeirufen, die Freiheit, dass Gluck in seinem Umkreise die Revolution herangeführt, wie jene adlichen Philosophen Frankreichs im ihrigen: wer (ausser etwa Rousseau) hätte daran denken sollen? am wenigsten Marie

Antoinette, die es zunächst treffen musste und die sich daran in den Tagen der Noth zum Heldenthum erhob, sie, der einzige Mann in diesem Kreise.

Und in der Mitte Gluck, so unbewusst des tiefen Grundes all dieser Dinge, wie die Andern. Er ist dienstwillig bereit, mit dem Herzblut seines Lebens die Andern zu unterhalten. Das Genie ist der Narr in der Weltkomödie, die vor höhern Geistern, den Verstehenden, aufgeführt wird. Es spricht aus, was es unter Entzückungen und Qualen erkannt, und was den Andern allmählig und endlich klar werden wird, wenn der Verkünder längst in kühler Erde ruht.

Pariser Leben.

Natürlich war die Kunde von Glucks grossem Erfolge nach Wien gelangt. Maria Theresia suchte den schon früher bei ihr beliebten Meister dadurch zu belohnen, dass sie ihn unter dem 18. Oktober 1774 zu ihrem „Kammerkompositeur“ ernannte.*)

Gewichtiger in künstlerischer und ökonomischer Hinsicht waren die Folgen des Siegs, die sich in Frankreich für Gluck ergaben. Gluck erhielt für Iphigenie — und so für jede folgende Oper — ein Honorar von 20,000 Livres; ausserdem hatte er, sobald er drei Opern zur Aufführung gebracht, eine lebenslängliche Pension von 1000 Livres zu erwarten, die bei der vierten Oper um 500, bei

*) Schmidt theilt das „Dekret“ mit. Es ist deutscher Kanzeleistyl.

Von Ihrer Majestät der Kaiserin, Königin Maria Theresia etc. Unserer allergnädigsten Frau wegen, dem Chevalier Gluck in Gnaden anzufügen:

Allerhöchstgedacht I. k. k. apost. Majestät hätten demselben in Ansehung seiner in der Musik besitzende gründliche Kenntnisse, und dargethanen besonderen Geschicklichkeit, wie auch in verschiedenen Compositionen erprobten Fähigkeit, die Stelle eines k. k. Compositeurs mit einem aus dem k. k. Univ. Kameralzahlamte zu beziehen habenden Gehalte von Zweitausend Gulden dergestalt allerhuldreichst zu verleihen geruht, dass er seine sich eigen gemachte Kunsterfahrenheit mit allmöglicher Beflissenheit erweitern und sich somit als wirklicher kaiserl. königl. Hofkompositeur selbst tituliren und schreiben, wie auch von Jedermann dafür angesehen, geachtet und benamset werden möge und solle.

Welchemnach ihm, Chevalier Gluck diese allerhöchst gefällig geschöpfte Entschliessung zur gehorsamsten Nachricht und Berechtigung auf allerhöchsten Befehl hiermit in Gnaden bedeutet wird.

der sechsten um 1000 Livres stieg.*) Es begreift sich, dass Gluck darauf dachte, diese Vortheile sobald als möglich zu erlangen. Hatte doch ohnehin schon bei der Einleitung der ganzen Unternehmung die Operndirektion aus ganz richtigen Gründen Gluck verpflichten wollen, statt der einen Iphigenie sechs Opern (S. 35) zu liefern!

Gluck beschloss, als zweite Oper für Paris seinen Orpheus auf die Bühne der grossen Oper zu verpflanzen. Allein hierzu waren grosse Umänderungen nöthig, andern unterzog sich der Komponist, wo er es vielleicht — wer kann das jetzt noch ermitteln? — nicht nöthig gehabt hätte.

Vor Allem besass das französische Theater keinen Kastraten. Einen solchen aufzustellen, war den witzigen Parisern gegenüber unmöglich; auch hatte Gluck schon früher (S. 24) erkannt, dass mit Kastraten keine vollkommene dramatische Wirkung zu erreichen sei. Die Rolle, die ursprünglich für Kontralto geschrieben

Uebrigens verbleibe I. k. k. Majestät demselben mit kaiserl. und königl. Huld und Gnade zugethan. Signatum Wien, am 18 Monatstag Oktober des 1774 Jahres.

Fürst Joseph Khevenhüller-Metsch m. p.
L. S.
Auf I. k. k. apost. Majestät
allerhöchst eigenen Befehle
Johann Franz Michael von Kynmayer
k. k. wirkl. Hofrath.

*) Dies erzählt J. F. Reichardt in seiner Schrift „an das musikalische Publikum." Er war 1785 und 1786 in Paris. „Ich lernte (schreibt er) an Glucks Opern eine Gattung kennen, die an Grossheit und ächtem Kunstwerth Alles, was man in Italien und Deutschland und England sieht und hört und denkt, so unendlich weit übersteht, dass man nur durch die unbeschreiblich grosse und ganze pariser Vorstellung einer solchen Oper selbst eine Idee von der einzig wahren grossen Oper bekommen kann."

In Paris traf er mit Sacchini zusammen, dem jede für Paris komponirte Oper mit 10000 Livres bezahlt worden war. Derselbe machte noch Ansprüche auf jene lebenslängliche Pension, die Gluck erhalten hatte und berief sich auf dessen Vorgang. Die Antwort war: Gluck, den grossen Reformator, sehe man in Allem als eine Ausnahme an.

war, musste daher in hohen Tenor (haute-contre) umgeschrieben werden und verlor damit, wie Fétis richtig bemerkt, jenen Karakter tiefer Schwärmerei*), der ihrem Inhalte so wohl entsprach.

Diese Umsetzung hatte Aenderungen der Komposition und Versetzungen in fremde Tonarten zur Folge, die gar nicht genug beklagt werden können. Schon im Einleitungschor werden die Ausrufe des Orpheus, „Euridice!" gewaltsam verzerrt; die erste Arie des unglücklichen Liebenden aus dem einzig wahren F-dur in das unmögliche C-dur versetzt, dadurch beiläufig die Modulationsordnung der Sätze,

im Original C-moll mit Schluss auf C-dur,
dann F-dur,
jetzt C-moll und dann C-dur

zu Grunde gerichtet. Nach der Einleitung des zweiten Akts in Es-dur tritt der Furienchor nicht, wie so natürlich, in C-moll, sondern in D-moll auf, wieder gegen den Karakter und die natürliche Modulationsordnung. Die Arie „Che faro" wird aus C-dur nach F-dur versetzt, gerade wie die erste aus F-dur nach C-dur . . . . es ist allzuverdriesslich, länger hinzublicken. Konnte das Gluck? — genug, er hat es gethan; nehmen wir an, dass er den Verhältnissen hat weichen müssen.

Allein er hat sich auch dazu verstanden, für Legros, der sich weigerte, den Orpheus zu singen, wenn er nicht im ersten Akt einen „glänzenden Abgang" erhielte, zu den längst überwundenen und verkommenen Italienerkünsten zurückzugreifen. Der — wenn nicht dramatische, doch wenigstens andeutungsvolle Schluss des ersten Akts fiel und Legros erhielt eine grosse Bravourarie in B-dur: „L'espoir renait dans mon ame." Damit war der ganze Karakter des Orpheus vernichtet, sein rührendwahres „Chiamo" Lügen gestraft: nun hätt' er lieber gleich nach französischer Theaterheldenweise den Degen ziehn, die Furien aus der Unterwelt jagen und

*) Fétis: le caractère de profonde mélancholie, qui convenait si bien au sujet.

Euridice auf starkem Arm davontragen sollen, — wir werden dergleichen auch noch erleben.

Von den nachgefüllten Tänzen und allem Uebrigen schweigen wir. Moline heisst der kluge Mann, der den Orpheus so französirt hatte; allein Gluck hatte eingewilligt. Und in dieser, oder trotz dieser Umgestaltung gefiel die Oper, die am 2. August 1774 zum erstenmal aufgeführt wurde, ganz ausserordentlich, auch Legros gefiel mit seiner Bravourarie und seinem Geschrei; denn er übernahm sich immerfort. Und in dieser Umgestaltung haben auch die Bühnen Deutschlands die Oper aufgenommen.

Nur meine man nicht, Glucks Orpheus, den wahren, zu kennen, wenn man den französischen gehört hat.

Am 28. Februar 1775 kam noch Glucks Arbre enchanté in Versailles zur Aufführung. Wir haben darüber und über den Inhalt der Operette, die sich natürlich nicht lange auf der Bühne behaupten konnte, bereits Th. I, S. 259 geredet. Sie machte für diesmal den Beschluss der gluckschen Thätigkeit, als deren Kern Iphigenie erscheint. Allein diese eine Oper war entscheidend gewesen; Orpheus konnte nur erweitern und befestigen, was jene vollbracht hatte, und zum Glücke wurde von Allem, was uns am französirten Orpheus bedenklich erschienen, nichts wahrgenommen, die glucksche Wirkung blieb für ihn und die Franzosen ungeschmälert bestehn. Den Franzosen war eine neue Musik zu Theil geworden, in der sie ihre eigne ernste Oper gleichsam in der Verklärung erblickten, sich in einer bisher unerhörten Weise musikalisch gefördert sahen, in der ihre Sprache, die einst von Rousseau so hart angefochtene, wieder zu Ehren, zu edelster Verwendung kam.

Gluck selber aber hatte für sein Werk eine Aufnahme, für seine Person eine Verehrung und Liebe gewonnen, wie sie damals in der That kein anderes Land ihm hätte bieten können. Sein Ansehn war so hoch gestiegen, dass man nicht wagte, den Namen eines andern Musikers auszusprechen. Das Insiegel gleichsam drückte ein Briefchen Voltaire's unter Glucks Diplom; Voltaire war nun einmal den damaligen Franzosen der „grosse Apollo;“

zwei Worte von ihm, wären sie auch nichtssagend gewesen, wogen die beste Abhandlung eines Andern auf. Und zwei solche Worte kamen. Unter dem 25. Januar 1775 schrieb Voltaire aus Ferney an die Marquise du Deffan, die, wie es scheint, Anhängerin der ältern Musik und Gegnerin Glucks war:

„Haben Sie Nachsicht, Madame, mit Gluck, oder vielmehr mit dem Ritter Gluck! Ich glaubte Sie benachrichtigt zu haben, dass eine Dame von hoher Schönheit und einer so vollkommenen Stimme, dass sie der des Fräuleins le Maure nicht nachsteht, mir ein gemessenes Rezitativ (R. a tempo) von diesem Reformator vorgesungen und damit ein ausserordentliches Vergnügen gewährt hat, obgleich ich eben so taub als blind bin, wenn der Schnee die Alpen und das Juragebirge versilbert.

Verzeihen Sie mir, wenn ich bei Glucks Schöpfung einiges Vergnügen empfand. Es ist möglich, dass ich Unrecht gehabt; es ist möglich, dass die übrigen Werke dieses Meisters von weit geringerer Schönheit sein werden. Indess empfinde ich doch, dass bei meiner geringen Begabung mit Phantasie doch die Musik es ist, welche in Sachen des Geschmacks am Meisten auf mich wirkt. Indess werde ich allen Glucks in der Welt zum Trotz die schönsten Sätze eines Lully nicht weniger lieben." *)

In Paris selbst nahm nach der Art des leicht zu enthusiasmirenden aber auch leicht abfallenden und vergessenden französischen Volkes die Gluck umgebende Verehrung hin und wieder eigenthümliche Gestalt an. Besonders waren es die vom Meister geleiteten Proben, die für die Franzosen hohen Reiz hatten; man sah da mit eignen Augen und hörte mit eignen Ohren, wie der Meister mit brennendem Eifer und unermüdlicher Geduld rang, sein Werk in's Leben, in die Wirklichkeit zu rufen, wie er die Ausführenden geradezu umschuf und aus schlecht abgerichteten Mechanikern Künstler bildete, fähig und werth, seine Helden und hohen Frauengestalten darzustellen, — eine Schöpfung eigner Art, die noch zehn Jahr

*) Voltaire. Oeuvres complètes. Paris 1785. Th. 63. S. 16.

später, als Gluck längst von Partis geschieden war, dem Kenner Reichardt (S. 135) die Aeusserung abgewann, dass „nur die unbeschreiblich grosse und ganze pariser Vorstellung eine Idee von der einzig wahren Oper“ geben könne. Schon in den Proben zu Iphigenie hatte sich Zutritt verschafft, wer konnte. Die Generalproben zu Orpheus und später zu Alceste waren die ersten, die man in Frankreich dem Publikum förmlich zugänglich machte; der Zudrang zu ihnen war bald so hoch gestiegen, dass man Tausende zurückweisen musste.

Trat nun der sechszigjährige Meister in das Orchester, wo Alles seines Winks gewärtig war und seiner Offenbarungen harrte, so fühlte er sich unter den Seinigen, gleichsam im Schoosse seiner Künstlerfamilie. Und nun galt es, mit voller Kraft und Freiheit an die Arbeit zu gehn! Nun legte Er, der so ehrbar und selbstbewusst steil aufrecht*) herangeschritten war, Hut und Stock ab, entledigte sich, um ganz freie Bewegung zu haben, des Ueberrocks, nahm zuletzt noch die reiche erhitzende Perrücke ab und bedeckte sein ehrwürdig Haupt mit einer leichten schwarzseidenen Mütze.

*) So sehen wir ihn im Profilbilde, das St. Aubin 1781 von ihm genommen und das sich bei den „Mémoires pour servir à l'histoire de la Revolution opérée dans la musique par Gluck“ findet. Nicht eigentlich den Künstler giebt das Bild — den finden wir eher in Duplessis herrlichem Gemälde — aber den hochachtbaren Meister mit scharfbeobachtendem Hinblick, gutmüthig aber mit Befehlskraft, das Muster eines Kapellmeisters.

Ein solcher war auch Spontini, soweit seine italienisch-französische Bildung reichte, — und sie reichte zwar in deutscher Musik nicht auf den Grund, aber tiefer, als irgend ein französischer oder italienischer Komponist, höchstens mit einer Ausnahme, bewiesen hat. Auch er, namentlich in seinen eignen Opern, hatte vom Dirigentenstuhl aus das Ganze, vom Orchester bis zur letzten Koulisse, im Auge. Unter ihm war die berliner Oper auf nie vor- oder nachher erreichter Höhe, auch dem Repertoir nach; denn neben seinen eignen Werken erschienen die von Gluck, Cherubini, Mozart, Beethoven vollzähliger und häufiger, als man sich jetzt vorstellen kann. Die Berliner haben ihn erst ersehnt und vergöttert, dann aus falschangebrachter Loyalität unter Misshandlungen vertreiben lassen, die als ewiger Flecken auf dem Musikleben der Stadt haften bleiben; denn noch niemals ist einem Komponisten von solchem Range Solches widerfahren. Seine Verdienste aber werden und sollen nimmer vergessen werden.

Dann begann die Arbeit. Dann leuchteten die Blicke, flogen Winke, Befehle rechts und links und überallhin. Alles hatte er im Auge, den letzten Choristen wie den ersten Helden, den Ripienisten an der zweiten Geige, wie die grossen Entwickelungen auf der Bühne, die feinste Geberde der Sängerin, die auf ein Haar mit jedem Tonfall des Rezitativs stimmen musste — denn in seinen Noten lag Handlung und Geberde und Mienenspiel vorgezeichnet für Jeden, der lesen konnte — wie die Sturmschläge des Orchesters. Sein Sinn hatte Alles vorempfunden, Alles geschaffen; sein Gedanke, sein Lehrwort, sein Befehl, sein grimmiges Schelten, seine stets wache Laune lenkte, bestimmte Alles. Es war ein Schauspiel vor dem Schauspiele; und ein höchst merkwürdiges und anziehendes. Man sah den Geist und die Kraft im Kampfe mit der Materie und ihrer Trägheit, man sah das Kunstwerk werden, heraustreten aus seinem Schöpfer. Legte er zuletzt den Stab nieder, wie umdrängte ihn da Alles! wie beeiferte sich Alles, ihn noch einmal zu sehn, wo möglich einen Blick von ihm aufzufangen! Hofherrn vergassen ihren Rang, Prinzen drängten sich heran, ihm den Oberrock zu reichen, und die Perrücke, und den Stock. Es war ein schönes Zimmetrohr mit goldenem Knopf und zierlicher, golddurchflochtener Seidenquaste.

So anziehend übrigens diese Proben für die Zuschauer waren, so ärgerlich waren sie, besonders Anfangs, für die verwöhnten und oft gar hoffärtigen Mitwirkenden. Trat eine stolze mit Gold und Diamanten behangene Primadonnna an den Flügel, und bekam statt des Bravo! das sie von Prinzen und dem ganzen Publikum gewohnt war, ein „Mademoiselle, il faut bien recommencer!“ zu hören, so gab das Augen! und hohe beleidigte Mienen! und Sträuben und Drohen! Da erklärte denn der unlenksame Deutsche ganz kalt: „Sehen Sie, Mademoiselle, man hat mich herkommen lassen, um Iphigenie aufzuführen. Wollen Sie singen? so ist es gut; wollen Sie nicht? das steht bei Ihnen. Nur geh' ich dann zur Königin, sag ihr: ich kann die Oper nicht aufführen, setze mich in meinen Wagen und reise morgen nach Wien zurück.“ — Was war mit dem

Mann anzufangen? Man gab nach.*) Und die Folge war der Triumph Aller.

Natürlich beeiferte sich Jeder, der einen Weg dazu offen fand, noch viel mehr, den Meister in den Kreis seines Umgangs zu ziehen. Unter den Bewerbern war die Gräfin Genlis besonders glücklich, die auch später in ihren Memoiren Gluck und ihr Verhältniss zu ihm anziehend zur Sprache bringt, und aus deren Munde wir bereits (Th. I, S. 21) erfahren haben, wie trefflich Gluck ohne Fertigkeit zu spielen und ohne Stimme zu singen verstand. Sie war selbst gut musikalisch, hatte eine schöne Stimme und spielte trefflich die Harfe, wurde auch öfters bei den Musikunterhaltungen der Königin mit Gesang und Spiel betheiligt; wahrscheinlich hatte sie bei diesen Gelegenheiten mit Gluck Bekanntschaft gemacht und er sie als eine Dame aus der Umgebung seiner Beschützerin kennen gelernt. Die Gräfin, deren äusserst nahe Beziehungen zum Hause Orleans bekannt sind, hatte ihre Wohnung im Palais-Royal und konnte unmittelbar aus dem Speisesaal in eine der königlichen Logen gelangen. Sie erzählt in ihren Memoiren, dass sie auf diesem Wege das ausserordentliche Vergnügen (le plaisir extrême) gehabt, Gluck in allen Proben zu sehen, wie er gegen Sänger und Musiker in Zorn gerathen sei, ihnen allen aber auch treffliche Lehren ertheilt habe. Natürlich sei sie nicht minder bei den Aufführungen zugegen gewesen und habe so einen guten Theil ihrer Tage damals im Opernhause zugebracht. Sie wusste Gluck durch ihre lebhafte und intelligente Theilnahme an Musik und besonders an seinen Kompositionen in ihren Umgang zu ziehen, und das trug nach beiden Seiten gute Früchte; Gluck fand sich bei ihr angenehm unterhalten und sie gewann die erwünschteste Förderung in ihrer Lieblingskunst und eine angenehme Erinnerung für ihr ganzes Leben. Zwei- dreimal wöchentlich besuchte Gluck seine neue Freundin. Da traf er mit Monsigny, dem Komponisten artiger Operetten, mit Mondonville, der sich in demselben Fache bekannt gemacht, und andern Musikern

*) Kramer's Magazin etc. 1783.

zusammen; es wurde musizirt und über Musik gesprochen, — Gluck sprach gern und eben so geistvoll als feurig von Kunst und nur von ihr gern. Dazu lehrte er sie seine besten Arien singen, auch seine Iphigenien-Ouvertüre (die sie besonders liebte) und andre auf der Harfe spielen.

Aus diesem ruhm- und freudenreichen Leben musste nun doch — auf Wiedersehen! — geschieden werden. Gluck musste nach Wien zurückkehren, um dort andre Opern für Paris in Ruhe vorzubereiten. Er reiste mit Gattin und Nichte über Strassburg heim. In Strassburg traf er mit seinem Lieblingsdichter Klopstock zusammen. Persönlich kannten sich beide noch nicht, doch war Klopstock bereits von Glucks Unternehmen, die Hermannschlacht zu komponiren, und von der Bedeutung des Meisters unterrichtet; an Gleim hatte er geschrieben: „Gluck in Wien, der, nach dem Ausspruche eines grossen Kenners, der einzige Poet unter den Komponisten ist, hat einige Strophen aus den Bardengesängen mit dem vollen Tone der Wahrheit ausgedrückt. Ich kenne zwar seine Komposition noch nicht; aber Alle, die sie gehört haben, sind sehr dafür eingenommen.*)"

Jetzt sollte er ihn und seine Komposition kennen lernen; man begreift, mit welchem Verlangen er den Augenblick erwartete: „Eine empfindliche Freude (schreibt Petersen**) unter dem 9. März 1775 an Merk) für Klopstock war es, dass er den Ritter von Gluck und dessen Nichte etliche Stücke aus der „Hermannschlacht" und seinen Liedern, von Gluck und Bach vertrefflich in Musik gesetzt, meisterlich spielen und singen gehört."

Die in Strassburg angeknüpfte Bekanntschaft wurde in Rastadt acht Tage später fortgesetzt und Klopstock hatte wieder seine Freude am Gesang des jungen Mädchens, — doch nicht ganz ungestört. Gluck konnte nun einmal in der Musik, zumal im Vortrag seiner eignen, keinen Fehlgriff ertragen. So sehr er seine Nichte

*) Klopstock und seine Freunde, von Klamer Schmidt. Th. 2. S. 221.

**) Briefe an und von Merk. Von Wagner. 1838.

liebte, so unterbrach er sie doch nicht selten mitten im reizendsten Vortrage, selbst in Gegenwart des markgräflich badischen Hofes (der Gluck einige Tage bei sich festgehalten hatte, um den berühmten Mann zu geniessen) hart genug durch ein „Halt! das war falsch! noch einmal!“ Wenn dann gar Jemand, selbst ein Kenner, der nicht den geringsten Fehler in Ton oder Ausdruck bemerkt hatte, fragte, wo denn der Fehler liege? dann fuhr Gluck mit grossem Unwillen heraus: „Was! das hören Sie nicht? Wehe Ihnen, wenn Sie das nicht hören! da liegts!“ — Bisweilen war es eine feine Schattirung, die gewiss Niemand ausser ihm im Laufe des Vortrags hätte bemerken können. Aber Er hatt' es doch gehört, und das war ihm allein entscheidend.

Gelegentlich wünschte Klopstock von der Nichte seine „Sommernacht“ (Willkommen o silberner Mond) zu hören. Das verweigerte Gluck geradezu, — „das kann sie noch nicht!“ sang es dann selber mit seiner rauhen Stimme, aber allerdings mit unnachahmlichem Vortrage.

Indess scheint der jugendlich fühlende Klopstock (er war erst 50 Jahr alt) als ächter Dilettant am Gesang der Nichte doch mehr Vergnügen gefunden zu haben, als an dem des Oheims. Er setzte, noch in der Gesellschaft folgenden Revers auf:

> „Ich Endes Unterschriebene, Bezauberin des heil. römischen Reichs, wie auch des unheiligen gallikanischen Reichs, urkunde und bekenne hiermit, wasmaassen ich Klopstock'en versprochen habe und verspreche, dass, sobald ich Erzzauberin in die Erzstadt des Erzhauses, Wien genannt, zurückgekehrt bin, und mich alldort drei Tage und drei Nächte hinter einander von meiner Reise verpustet habe, ich sofort und ohne Verzug, wie auch ohne fernern Aufschub ihm zusenden will: 1. die Arie, in welcher Orpheus der Euridice nachruft, 2. die Arie, in welcher Alceste ihren Kindern nachruft; und dass ich unter jede dieser Arien setzen will einige Worte, in welchen enthalten sein soll, so viel nämlich davon in Worten enthalten sein kann, die Art und Weise, Beschaffenheit und Eigenthümlichkeit, und gleichsam

die Schattirung meines musikalischen Zaubervortrags, damit bekannter Klopstock diese meine Worte, benebst den Arien, seinerseits wieder zurücksenden könne seiner Nichte zu Hamburg, welche, seinem Vorgeben nach, der Zauberei auch ergeben sein soll. Urkundlich geschehen zu Rastadt am 17. März 1775.

von der guten Mariane und allen Anwesenden, Damen und Herren, auch von den fürstlichen Personen unterzeichnet.

Gluck langte von dort in Wien an, wo er mit Jubel und Auszeichnung empfangen wurde, und sorgte dafür, dass Klopstocks Wunsch in Erfüllung ginge. Er selbst schrieb am 24. Juni desselben Jahres an Klopstock nachstehenden buchstäblich kopirten Brief.

„Ich hoffe sie werden Von dem Hrn. Graffen von Cobentzl die Verlange Arien richtig Erhalten haben, ich habe selbige durch diese gelegenheit wegen Erspahrung der Postspesen ihnen geschickt, die anmerkungen habe ich müssen wecklassen, weilen ich nicht wuste, mich auszurücken, wie ich Es Verlangte, ich glaubc, Es würde ihnen Eben so schwer vorkommen, wan sie sollten jemanden durch Brieffe belehren, wie, und mit was vor Einen aussdruck Er ihren Messias zu declamiren hätte, alles dieses besteht in der Empfindung, und kan nicht wohl explicirt werden, wie sie bässer wissen, als ich; — Ich Ermangle zwar nicht zu pflantzen, aber handlen habe ich bis dato noch nicht können, dan kaum war ich in Wien angekommen, so verreiste der Kaiser, und ist noch nicht zurücke gekommen, über dieses muss man annoch die gutte Virtlstunde beobachten, umb Etwas effectuiren zu können, bey grosen Höffen findt man selten gelegenheit, Etwas guttes anzubringen, indessen höre ich dennoch, das man will Eine Academië der schönen Wissenschaften allhier Errichten, und das der Eintrag Von den Zeitungen, und Calendern soll Eine portion des fondi aussmachen, umb die Kosten zu bestreitten; wan ich werde bässer Von der sache unterrichtet sein, werde nicht Ermangeln ihnen alles zu berichten. Indessen haben sie mich Ein wenig lieb, bis ich wiederumb so glücklich bin sie zu sehen. Mein Weib und Tochter machen ihnen Ihre Compli-

menten und freyen sich sehr Von ihnen Etwas zu hören, und ich Verbleibe dero

Ihnen Ergebenster
Gluck."

Wir erinnern Angesichts dieses Briefes an den Th. I, S. 446 zur Sprache gebrachten Zweifel, der zuerst (soviel wir wissen) von Grimm angeregt, dann auch von einigen Neuern getheilt worden ist. Allerdings könnte der Brief, dessen Aechtheit fessteht (er ist im Original vorhanden), zweifelhaft machen, dass die Zueignungsschriften zu Paris und Orpheus aus derselben Feder geflossen, — wenn nicht die später mitzutheilenden Zuschriften Glucks an Framery und La Harpe doch auswiesen, dass man Gluck auch jene Schriften zutrauen darf.

Uebrigens wollen wir dem alten Meister aus seiner Stylisirung und Orthographie keinen Vorwurf machen. Alle diese wohlfeilen, jetzt allerdings strenger einzufodernden Geschicklichkeiten waren damals und noch lange nachher keineswegs so verbreitet, auch nicht unter hochstehenden Personen; Friedrich der Grosse schrieb nicht besser deutsch, Maria Theresia auch nicht, lange nach Gluck Beethoven auch nicht. In Wien zumal galt das Italienische und Französische viel eher als Zeichen der Bildung, wie die Muttersprache, — und Marie-Antoinette schrieb sogar als Dauphine und Königin von Frankreich das Französische nicht korrekt, — so wenig wie die Tanten des Königs, die Töchter Ludwigs XV. Jenes „le style, c'est l'homme", galt noch nicht.

Künstler und Geschäftsmann.

In alten Volksmährchen wird erzählt, dass bisweilen Engel, gerührt vom Anschaun des blöde auf Erden herumkriechenden und aus seiner verwirrten Angst nach Erlösung seufzenden Menschengeschlechts den Allerhöchsten um Erlaubniss bitten, eine Zeitlang unter diesen Erdenkindern zu weilen, ihnen zu Trost und Hülfe. Sie sinken dann hinab zur Erde, sie werden einem armen Menschenleib' eingeboren und wachsen auf, wie andre Menschenkinder auch. Die Seligkeit und Reinheit des Himmels haben sie vergessen, denn sonst ertrügen sie nicht das Dasein hienieden. Aber einige Erinnerungen von dort sind ihnen, obwohl verdunkelt und vereinzelt, geblieben; und damit thun sie wohl dem Geschlechte, bis ihre Zeit um ist, und sie erschöpft von dem Ringen gegen Unverstand und Verhärtung zu ihrer Heimath zurücksterben. Denn alle Bedürftigkeit und Schwäche des Geschlechts haben sie auf sich nehmen müssen und tragen die Last der Gebrechen, die sich in ihnen selber eingenistet und das Erbtheil derer sind, denen sie helfen wollen und die sich in Unverstand und neidischer Erbossung gegen sie sträuben. Jene Erinnerungen aber, ihre einzige Macht, sind der Abglanz des ewig Wahren.

Unten bei den Menschen heissen diese Erinnerungen, wenn die Mährchen Wahrheit sprechen, Ideen, ureingeborne Gedanken des Wahren und darum Ewigwaltenden; und die Träger der Ideen

heissen Genien, sind Sendboten, die den Verworrenen und Verirrten immer wieder die ewige Wahrheit zurückrufen sollen. Man muss sich nur vor der Verzerrung der Vorstellung hüten, die jedes flinke Talent mit dem Titel eines „Genie's" behängt.

Wir müssen uns denn darin finden lernen, dass auch jene Sendboten dem Loose der menschlichen Schwäche nicht enthoben sind; Glück genug, wenn sie nur in ihrem eigensten Berufe treu und rein beharren. Ein solcher war einst Aeschylus, in der Malerei Raphael, in unserer Kunst Beethoven; noch einige Künstler wären zu nennen, nicht viele.

Von Gluck haben wir schon einsehn müssen, dass er zu diesen in ihrem Beruf Reinen nicht gehörte, so gewiss er demungeachtet Träger einer Idee war, der des ächten Drama's mit musikalischer Rede. Durch seine Geburt war er hineingeworfen worden in ein Leben der Dürftigkeit und Dienstbarkeit, hatte ausgekostet wie bitter Armuth schmeckt, und hatte mit angesehn, wie Rang und Reichthum heben. So war sicherlich sein erster Vorsatz — seine Grundrichtung gewesen, sich mit seinem Talent emporzuringen zu Rang und Besitz. Dann war ihm aus seinem treuherzigen deutschen Gemüth allmählig die Hohlheit des alten Treibens und die Idee des ernstgemeinten Musikdrama's offenbar geworden und er hatte sich ihr mit voller Kraft und Hingebung geweiht. Aber das alte Treiben, — es gehörte zu seiner Dienstpflicht und es zinsete ihm ebenfalls mit Gold und Ehren, und erfreute die Menschen ebenfalls. Zwei Menschen waren in ihm zu Einem zusammengewachsen: der kluge nach materiellem Gewinnst trachtende Diener, und der mit höherer Sendung Betraute. Beethoven hatte nur das Letztere sein können, selbst wo er damit begonnen, auf das Erstere auszugehn.

So haben wir zuletzt mit ansehen müssen, wie Gluck sein eigen Werk, sein erstes auf der Bahn der Idee, den Orpheus, für Paris verübelt hatte. So werden wir gleich noch mehr Vorgänge der Art erleben.

Geschäftlich kam es jetzt darauf an, Paris mit neuen Opern zu versorgen. Gluck hatte dazu das Singspiel

Cythère assiégée

ausersehen, das er schon 1759 geschrieben und Favart (Th. I, S. 259) so günstig beurtheilt hatte. Damals war es eine „Opéra comique, jetzt wurde daraus eine Opéra-Ballet*) in drei Akten, also ein mehr zur Ergötzung des Publikums, als auf höhere Zielpunkte gerichtetes Theaterstück, in welchem dem Tanz und sonstigen festlichen Aufzügen beliebig freier Spielraum gelassen wird.

Der Inhalt dieses, von dem französischen Poeten Favart ausgegangnen Singspiels ist kürzlich folgender. Wir befinden uns in den Gärten von Cythere, vor den Festungswerken. Myrthen- und Rosengebüsche bilden vor dieser der Venus geweihten Stadt Pallisaden; durch Säulengänge, die sich auf den Mauern erheben, erblickt man in der Ferne den Pallast des Liebesgottes. Daphne, Doris, Kloë, Nymphen (Mädchen) und Hirten, Bewohner von Cythere begehen ein Fest zu Ehren des Adonis. Alle feiern mit Gesang und Tanz diese süsse Herrschaft, diese Flammen der Liebe; sie rufen Venus an, sie besingen Adonis.

Da stürzt Karitas herein, eine andere Nymphe, und bringt die Schreckenskunde: Cythere solle von grimmen Feinden angegriffen werden; schon habe einer derselben sie verfolgt, bei der Hand ergriffen, ihr angekündigt, er wolle sie dem Mars opfern; „für meine Reize (sagt sie selber) für meine Thränen hatt' er keine Rücksicht." Andre hätten ihm die Beute streitig gemacht und unterdess sei sie entflohn. Daphne ruft den Gott der Liebe zu Hülfe, die andern denken darauf, sich zu vertheidigen.

Im zweiten Akte lernen wir die Feinde kennen. Es ist „das unempfindliche Volk der Scythen," das Mars aus Zorn gegen Adonis ausgesandt hat, Cythere zu zerstören. Einer der Führer, Barbarin,

*) Der Titel der in Paris gestochenen Partitur ist: Cythère Assiegée. Opéra-Ballet en trois Actes; Représenté par l'Académie Nationale de Musique le 11. Août 1775. Mis en Musique par Gluck. Poëme de Favart.

zeigt sich sehr hasenfüssig, ein andrer, Olgar, ist der, vor dem Karitas entflohn; er lamentirt über „die Verschmähung," die er von „einer grausamen Nymphe" erfahren. Der Feldherr Brontes kommt herbei und bramarbasirt. Indem er den Sturm auf Cythere befiehlt, lässt sich eine weisse Fahne erblicken, Daphne kommt zur Unterhandlung herbei und fodert — Unterwerfung, dann, da man das abweist, Zweikampf.

Olgar soll mit Doris kämpfen; sie fodern gegenseitig Unterwerfung, er kann ihren Reizen nicht widerstehn, er fühlt „eine Flamme in seinem Herzen . . . ." kurz, er überreicht ihr kniend seine Waffen. Der wüthende Brontes führt das Heer zum Sturme, aber die Mädchen auf dem Walle — „durch bezaubernde Genüsse unterjochen sie die ganze Welt" — werfen die Stürmer zurück, die „unempfindlichen Scythen" ergeben sich und werden gefesselt. Brontes wüthet.

Im dritten Akte finden wir Brontes allein, klagend und wüthend. Zu ihm gesellt sich Kloë, überredet ihn, dass auch ihr das weichliche Treiben in Cythere nicht behage, dass sie zu ihm übergehe. Sie nimmt ihm eine seiner Waffen nach der andern, um zu sehen, wie sie — ihr stehe; zuletzt bindet sie ihn, Olgar und Doris und dann alle Andern kommen herzu und gewinnen auch Brontes. Alle singen das Lob der Wollust und der Bramarbas stimmt ein.

Dies also war die Unterhaltung, die der Komponist von Iphigenie und Orpheus, im Einvernehmen mit der Operndirektion, den Franzosen darbot. Die Wahl der Freuden und Unterhaltungen ist ein Gradmesser für den Standpunkt der Bildung und Gesinnung. Ein Volk, das in seinem Leben mehr der Genussseite und Zerstreuung zuneigt, wird auch für seine künstlerische Erholung nichts Höheres und Ernsteres begehren; und wenn dies Höhere erscheint, so wird es (wir haben es bereits in Italien erkannt) nur die durchsichtige Maske für den eigentlichen frivolen Inhalt sein. Hier in dieser Ballet-Oper ist aber nicht einmal Liebe und Vergnüglichkeit im Gegensatz zu rauhem Kriegerthum als Gehalt zu nennen; es ist mit gar nichts Ernst, die Krieger sind Narren und die Liebler sind

Gecken. Dass so etwas von einem gar nicht geringgeachteten Poeten hat ausgesonnen und von ihm, Gluck und der Direktion den Franzosen auf ihrer vornehmsten Bühne hat dargeboten werden können, ist ein Fingerzeig auf den gänzlich zerfahrnen und ausgehöhlten Zustand der Nation, die durch eigne Verkommenheit und Misswirthschaft seiner Herrscher, — wie ein gesunder Körper durch einen Tropfen Blausäure verkäset werden kann, — ökonomisch und moralisch so weit heruntergebracht war, dass das Blutbad der Revolution als einzige Wiederherstellung übrigblieb. Schon lauerten unter dünner Decke ihre Schrecken; schon war durch Rousseaus weisenden Finger ihr Genius auf die Mauern der wankenden Tempel und Palläste gezeichnet. Einstweilen tanzte man auf der dünnen Decke. Und Gluck, der Günstling Marie-Antoinette's, spielte dazu auf. Es war nicht der Künstler Gluck, es war der Geschäftsmann.

Kaum ist es nöthig, noch von der Komposition zu reden; sie wurde, wie sie auf solchem Boden nicht anders werden konnte.

Vor allem ist die Musik nicht durchgängig von Gluck, sondern ein Theil der Tänze ist von Berton,*) einem plattirten pariser Kompositeur, gesetzt. Dann hat Gluck vier Tänze aus der eben in Paris aufgeführten Iphigenie, die Ouvertüre (nur mit Auslassung des Mittelsatzes) und noch einen Einleitungssatz, dessgleichen den Athletenchor (der hier Scythenchor wird) aus Paris und Helena, vier Gesänge **) aus seinen letzten Festspielen (S. 5) herübergenommen. Es kam ja nur darauf an, eine Oper zu liefern.

---

*) S. 192 der Partitur ist angezeigt: Tous les divertissements depuis l'annonce de la marche (im zweiten Akte, S. 60 der Partitur) jusqu'à la fin de la partition sont de la composition de Mr. le Cher Gluck, et les divertissements, que l'on joue à l'Opéra, sont de la composition de Mr. Berton. Die Erklärung ist nicht ganz deutlich; es kommt aber auch nichts auf diese Dinge an.

**) Die Ariette der Daphne, Ah quel bonheur, ist aus le Feste d'Apollo, die Gesänge Nymphes, chantez victoire, Le Barbare me declare, Les dieux dans leur grandeur sind, der erstere aus Philemon und Baucis, die zwei andern aus Aristeus. Vielleicht giebt es noch andre Entlehnungen. Ihnen allen und überall nachzuspüren, scheint uns unfruchtbar.

Das Neukomponirte ist flach, durchaus nicht dem Gluck, den wir seit Orpheus kennen, gemäss und ziemend. Theils gehört es der flachen, freundseligen Alltäglichkeit der französischen Operette zu. So gleich der Einleitungschor

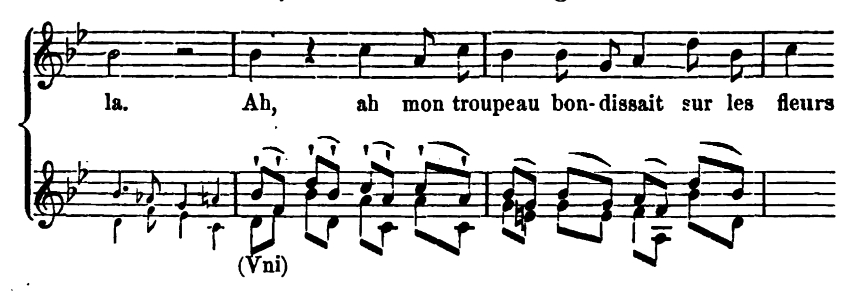


mit der languissanten Dehnung von vier auf fünf Takte, wozu die Tänzer Positur machen, sich sanft mit dem Oberkörper zurückdehnen und die Arme in Rundung heben; denn hier ist Alles „convenu." So vor allem die „Romance" der eben voller Schrecken dem fremden Krieger entronnenen Karitas,



die die ganze lässige Willkühr der französischen Rhythmik und das „trainirende, weichlich-schlaffe Wesen" der ältern, noch heute nur theilweis überwundenen Operettenkantilene darlegt. Ob das Gluck irgend woher genommen, oder im Sinne der französischen Chansons nachgebildet, wissen wir nicht; wohl ist ihm so geschicktes Hineinfinden in fremde Weise zuzutrauen und schon in den Airs nouveaux zum Vorschein gekommen. Mag nun Gluck die Melodie entlehnt, oder der französischen Art nachgebildet haben, die Romanze zeigt in der Willkührlichkeit der Textbehandlung, in dem Hin- und Herwerfen der Stimme, in der haltlosen, diskursiven Rhythmik, in der unordentlichen Motivenführung die ganz unmusikalische Natur der Franzosen. Dazu ist das flache Ding mit der geleckten Sorgfalt und Zierlichkeit eines Watteau ausgeführt; die Klarinetten, als symbolische Farbe des Hirtenlebens, gehen unausgesetzt mit; wenn Karitas (unmittelbar nach obigem Satze) erzählt, ihre Heerde sei

auf den Blumen umhergesprungen, so sind gleich die Violinen mit einer halb stechenden, halb streichelnden Figur



bei der Hand, uns die ungeschickten Sprünge anschaulich zu machen. Sonst hatte Gluck die Gewohnheit, solche Komponisten, die ihre Sachen aus allerlei Schnitzeln zusammentrugen, „Du Leimer!“ anzureden; hier — leimt er auch.

In demselben Styl ist gleich die folgende Ariette der Karitas geschrieben oder vielmehr entlehnt; als Merkzeichen geben wir nur diesen einen Zug; —



es ist von diesem zahmen Olgar die Rede, der sich zuerst ergiebt, und der versichert hat, er wolle sie dem Mars opfern.

In andern Sätzen, namentlich der Arie des Brontes im dritten Akte,



zeigt sich wieder Glucks drastische Natursprache, die durch sich selber komisch sein kann und die wir aus den „Pilgrimmen“ und dem Zauberbaum kennen. Dann wieder, in andern Sätzen, ist für

Koloratur gesorgt, z. B. in der Arie der Daphne „Ah quel bonheur d'aimer“ (aus Le feste d'Apollo) im ersten Akte, wo sich neben der Koloratur ein artig klingendes Tonspiel an die Worte . . . le bien suprême est de s'ai —



knüpft. Wunderlich mischt sich anderswo (in der Arie der Daphne „Dieu puissant“ im ersten Akte, einer breit ausgelegten Bravour-arie nach altem welschem Zuschnitte) mit der Koloratur ächt gluck-sches Pathos, —.



worauf denn nach den Worten „lance sur eux un trait vainqueur“ sogleich wieder Koloratur sich entrollt. Offenbar ist es hier dem alten Meister fast gegen die Abrede Ernst geworden, wenn die Feinde Zerstörung drohn, und Daphne den Gott um Hülfe beschwört. Auch im folgenden Terzett, das nachher Quartett und Ensemble mit Chor wird, um einen ganz guten Aktschluss zu bilden, haben wir — wenn die drei Nymphen leis' und hastig (vivement et doux) ihr „Songeons á nous défendre“ zischeln — den Gluck vor uns, wenngleich im Kleinen.

Es liesse sich noch manches loben, manches verwunderlich finden; aber das Resultat würde stets dasselbe bleiben: dass Gluck hier sich selber untreu geworden, dass er nicht als Tondichter, sondern als Opernlieferant thätig gewesen. Zum letzten Beweise lässt er sich noch im Finale auf der That (in flagranti, wie die Juristen sagen) ertappen. Er hat auszusprechen: Ici mille plaisirs suivent nos desirs; mancherlei Melodien liessen sich zu diesen Worten finden, oder aus ihnen ziehn. Er setzt so,



die erste Violin mit der Singstimme. Hier ist klar, dass die Melodie zuerst gebildet und dann der Text ihr angepasst worden ist; die Originalmelodie (übrigens ist alles genau kopirt und die Melodie aus den „Pilgrimmen" entlehnt) ist in der Violin (in den kleinen und hinaufgestrichenen Noten) enthalten; die Singstimme muss sich wohl oder übel fügen, wenn auch nach „plaisirs" ein ungehöriger Absatz und Sprung in die None erfolgen musste. Das ist nicht Glucks, des wahren Gluck Weise, der stets von innen heraus erfand.

Genug, die Oper war fertig und wurde am 11. August 1775 in Paris aufgeführt. Zwanzig Jahr später konnte sie gefallen, jetzt, unmittelbar nach — ja neben Iphigenie und Orpheus, war das nicht wohl möglich; sie verstiess allzuhart gegen die Vorstellung, die Gluck den Franzosen von der Oper und von seinem eignen Karakter gegeben hatte. Sie gefiel nicht. Die Vermuthung Schmidts, dass sie nicht sorgfältig genug einstudirt worden sei, und die andre Annahme, dass Glucks Gegner seine Abwesenheit benutzt hätten, das Publikum gegen ihn aufzuwiegeln, haben kein Gewicht; die Schuld liegt allein und offenbar im Werke. Arnaud erwiederte den Tadlern der Oper! „Ihr habt Recht, Cythere ist schwach. Aber was wollt Ihr? Herkules versteht nun einmal besser mit der Keule, als mit dem Spinnrocken der Omphale umzugehn; darum bleibt er doch, auch im Garne der perfiden Schönen, Herkules. Das Bonmot gefiel den Franzosen; zog man wieder gegen Cythere zu Felde, so hiess es gleich: Was wollen Sie? er ist einmal Herkules und kann nicht anders, c'est toujours Hercule. Das Bonmot war gut, aber die Oper wurde darum nicht besser, und die Aufnahme auch nicht. Und in der That, es liegt mehr Anerkennung Glucks darin, dass die Franzosen diese Cythere von sich gewiesen, als wenn sie sie beifällig aufgenommen hätten.

Noch zwei andre Werke beschäftigten Gluck während seines Aufenthalts in Wien für Paris. Es war seine Alceste, die den französischen Begriffen anbequemt werden sollte, und eine neue Oper, Roland, nach Quinaults altem Gedichte. Zu beiden hatte er von der Direktion Auftrag erhalten, ebenso zu Quinault's Armida. Indem er nun mit Armida und Roland, besonders mit letzterm, beschäftigt war, erhielt er aus Paris eine Kunde, die ihn mit vollstem Gewicht treffen musste.

Wir wissen, dass es seit längerer Zeit in Paris eine italienische Partei gab, die sich nothwendig im Gegensatze zu Gluck befinden musste. Schon zu Ludwigs XV. Zeit stand dessen berüchtigte Maitresse, die Dubarry, mit dem König und dem damaligen Dauphin, Ludwig XVI., auf Seiten dieser Partei. Als Marie Antoinntte 1774 Gluck unter ihren Schutz nahm, fand sich die Dubarry mit ihrer Partei sofort und doppelt gereizt, dem Deutschen einen Kämpen gegenüberzustellen, von dessen Ueberlegenheit man sich überzeugt hielt. Es war der ewige Gegensatz von Geist und Materialismus, der sich in beiden Gegnern und ihren Parteien personifizirte.

Schon zur Zeit Ludwigs XV. hatte die Dubarry Nicola Piccini*) zum Gegner Glucks ausersehen, den damals berühmtesten italischen Opernkomponisten. Jetzt war es gelungen, für Piccini, gleichzeitig mit Gluck, den Auftrag zur Komposition des Roland zu erwirken, nur dass für Piccini der alte Opernstoff von Marmontel neu bearbeitet wurde.

Dies war die Nachricht, die Gluck empfangen hatte und die er mit Recht als Treubruch und als Gefährdung seines Unternehmens ansehn, zugleich als Kränkung seiner Künstlerehre und seines Selbstgefühls empfinden musste. Er erliess an seinen Freund du Rollet, mit dem er in Verbindung geblieben, nachstehenden Brief:

„So eben erhalte ich Ihren Brief vom 15. Januar, in welchem Sie, theuerster Freund! mich zum fleissigen Fortarbeiten an der Oper „Roland" ermahnen. Dies ist nun nicht mehr möglich.

*) Piccini, Neapolitaner, war 1728 geb., mithin 14 Jahr jünger, als Gluck.

Denn, sobald ich vernommen hatte, dass die Direktion, der nicht unbekannt war, dass ich diese Oper komponire, den nämlichen Text auch Herrn Piccini zur Bearbeitung übergeben habe, wurde Alles was fertig war, den Flammen übergeben. Es taugte vielleicht ohnehin nicht viel, und in dem Falle wird das Publikum Herrn Marmontel sehr verpflichtet sein, der ihm auf diese Weise die Unannehmlichkeit ersparte, eine schlechte Musik zu hören. Ueberdies fühle ich mich nicht geeignet, einen Wettstreit einzugehen. Herr Piccini würde gar zu viel vor mir voraus haben; denn ausser seinem persönlichen Verdienste, das unstreitig gross ist, hat er noch den Vorzug der Neuheit, weil man von mir bereits vier Opern*) (gut oder schlecht, gleich viel) in Paris gehört hat; das lockt, das reizt die Fantasie nicht mehr; überdies habe ich ihm den Weg gezeigt, den er nur verfolgen darf. Ich sage nichts von seinen Protektionen. Ich bin versichert, dass ein gewisser Politiker meiner Bekanntschaft**) halb Paris bei sich bewirthen wird, um ihm Anhänger zu verschaffen, und dass Marmontel, der so gut Mährchen zu erzählen weiss, dem ganzen Königreiche das ausschliessliche Verdienst des Herrn Piccini vorerzählen wird. Ich bedaure nur Herrn Hébert***) dass er in die Hände solcher Personen gerieth, deren Einer ein blinder Anhänger der italischen Musik, der Andre der Verfasser sogenannter komischer Opern ist; denn sie werden ihm den Mond zur Mittagszeit scheinen lassen.

Alles das thut mir wirklich leid; denn Hébert ist ein feiner Mann, und desshalb stehe ich auch nicht an, ihm meine „Armida" zu geben, jedoch nur unter den Bedingungen, die ich Ihnen bereits in meinem letzten Briefe mitgetheilt habe, und von denen die vornehmsten, wie ich nochmals wiederhole, diese sind: dass man mir, wenn ich wieder in Paris bin, wenigstens zwei

*) Iphigenie, Orpheus, l'Arbre enchanté und Cythère.

**) Der Marchese Caracciolo, neapolitanischer Gesandter zu Paris.

***) Damals Opern-Direktor.

Monate Zeit gebe, mir meine Sänger und Sängerinnen bilden zu können; dass es meiner Willkühr anheim gestellt bleibe, so viele Proben abzuhalten, als ich für nöthig erachten werde, ferner, dass man keine Rolle doublire, und endlich, dass man eine Oper für den Fall in Bereitschaft halte, wenn eine der mitspielenden Personen erkranken sollte. Dies sind die Bedingungen, ohne welche ich die „Armida“ für mich behalten werde. Ich habe die Musik schon danach eingerichtet, dass sie nicht so leicht veralten wird.

„Sie sagen in Ihrem letzten Briefe, mein lieber Freund! dass keine meiner Arbeiten jemals der „Alceste“ gleich kommen werde. Diese Prophezeihung unterschreibe ich noch nicht. „Alceste“ ist eine vollständige Tragödie, und ich glaube, dass ihr nicht viel zu ihrer Vollkommenheit fehlt. Allein Sie können sich nicht vorstellen, wie vieler Schattirungen und Wendungen die Musik fähig ist, und wie vielerlei Wege sie verfolgen kann. „Armida“ ist von der „Alceste“ so verschieden, dass man glauben sollte, beide Opern seien nicht von demselben Tonsetzer. Auch habe ich die wenige Kraft, die nach der „Alceste“ mir noch übrig blieb, dazu angewendet, „Armida“ zu beendigen. Ich habe dahin gestrebt, mehr Maler und Dichter, als Musiker zu sein; indess das werden Sie selbst beurtheilen, wenn Sie die Oper hören; ich gedenke auch mit ihr meine Künstlerlaufbahn zu beschliessen. Freilich wird das Publikum wenigstens eben so viel Zeit brauchen, die „Armida“ zu verstehn, als nöthig war, um die „Alceste“ zu begreifen. Es ist eine Art Feinheit in der „Armida,“ die man in der „Alceste“ nicht findet: denn es ist mir gelungen, die verschiedenen Personen so sprechen zu lassen, dass man sogleich hören wird, ob „Armida“ oder eine andere Person spreche. Ich muss enden, sonst könnten Sie glauben, ich sei ein Tollhäusler oder ein Charlatan geworden. Nichts kleidet so übel, als wenn man sich selbst lobt; das ziemte nur dem grossen Korneille: allein wenn ich oder Marmontel unser eigenes Lob posaunen, so lacht man uns in's Gesicht. Uebrigens

haben Sie Recht, wenn Sie sagen, dass man die französischen Tonsetzer zu sehr vernachlässigt: denn ich müsste mich sehr irren, wenn Gossek und Philidor, die den Zuschnitt der französischen Oper genau kennen, dem Publikum nicht viel bessere Dienste leisten würden, als die besten italischen Komponisten, wenn man nicht für alles Neue gar zu enthusiastisch eingenommen wäre; Sie sagen mir ferner, lieber Freund! dass „Orpheus" bei dem Vergleich mit „Alceste" verliert. Aber mein Gott, wie ist es möglich, zwei Werke, die nichts Vergleichbares haben, mit einander vergleichen zu wollen? Das Eine kann wohl mehr als das Andre gefallen: doch lassen Sie nur „Alceste" mit Ihren schlechtesten Schauspielern und „Orpheus" mit Ihren besten besetzten, so würden Sie sehen, das „Orpheus" den Preis gewinnen wird; die besten Sachen werden in schlechter Aufführung um so unerträglicher. Zwischen zwei Arbeiten verschiedner Natur kann kein Vergleich stattfinden. Wenn z. B. Piccini und ich, jeder die Oper „Roland" komponirt hätte, dann könnte man beurtheilen, welcher von Beiden es am besten gemacht hätte; allein verschiedene Texte müssen nothwendig eine verschiedene Musik hervorbringen, deren jede in ihrer Art das Schönste sein kann; in jedem andern Falle — „omnis comparatio claudicat." — Fast muss ich zittern, dass man „Armida" mit „Alceste" vergleichen wird — zwei so verschiedene Dichtungen, von denen die Eine zu Thränen rührt, die Andre wollüstige Empfindungen erweckt. Sollte dies geschehn, so weiss ich mir weiter keinen Rath, als den lieben Gott zu bitten, dass er der guten Stadt Paris ihren gesunden Menschenverstand wieder schenke.

„Leben Sie wohl, mein theurer Freund!"

Dieser Brief wurde in der „Année litteraire" vom Jahre 1776 (Th. 8. S. 322) abgedruckt. Die „Memoiren über die von Gluck in der Musik bewirkte Revolution," welche den Brief mittheilen, sagen S. 45, dass die Veröffentlichung weder mit Glucks noch mit Rollets Willen geschehen sei; wir können das Mitwissen des Einen

oder Andern nicht beweisen, aber auch nicht einsehen, zu welchem Zwecke Gluck bei so viel andern Arbeiten und so wenig Lust zum Schreiben, wie er stets gezeigt, diesen weitläufigen Brief geschrieben haben sollte, wenn nicht von dem Wunsche bewogen, seinen Inhalt ganz oder theilweise bekannt werden zu sehen, und seinem Wiedererscheinen damit vorzuarbeiten. Jedenfalls sollte die Veröffentlichung nicht ohne Folgen bleiben, wie sich später zeigen wird.

Die zuerst fertige Oper war

Alceste;

mit ihr kehrte Gluck im Februar 1776 nach Paris zurück.

Die ursprüngliche, von Calzabigi gedichtete Oper sollte, wie schon gesagt, für Frankreich umgearbeitet werden. Wir haben bereits am Orpheus eine solche Umarbeitung betrachtet; die der Alceste wird unsre volle Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen. Zwar — für das Fortleben der Oper im Publikum ist die Entscheidung bereits, wie es scheint, unwiderruflich erfolgt; alle Theater haben die umgearbeitete Oper angenommen, die Ausgaben der Klavierauszüge haben sich angeschlossen, das Publikum kennt nicht die ursprüngliche, sondern nur die für Paris umgearbeitete Alceste; wir wollen auch einräumen, dass die letztere in mehr als einem Momente gewonnen hat, wenngleich sie unsers Dafürhaltens gegen das Original weit zurücksteht. Wie dem aber auch sei, um Gluck und die französischen Gesichtspunkte zu erkennen und einen tiefern Einblick in die Kunstgattung der Oper zu gewinnen, darf man jenem Vorgange nicht fremd bleiben.

Seltsamer Weise ist man sogar über den Bearbeiter nicht einig. Winterfeld*) und Chrysander in seinem Händel nennen als Umarbeiter den Franzosen Guillard, ersterer mit der Ausführung, die Oper sei von Gluck und Guillard ganz umgearbeitet; die Partitur**) nennt den Beartbeiter gar nicht. Allein wir halten für fest-

*) Zur Geschichte heiliger Tonkunst, Th. 2. S. 310.

**) Ihr Titel lautet: Alceste. Tragédie-Opéra en trois Actes par Monsieur le Chevalier Gluck. Représenté pour la première fois par l'Académie Royale de Musique le 30. Avril 1776 u. s. w.

gestellt, dass nicht Guillard, sondern der Bailli du Rollet, der Dichter der Iphigenie in Aulis, die Umgestaltung des Gedichts unternommen und damit auch die der Musik veranlasst hat. Der nächststehende Zeuge ist Grimm,*) der über die Oper, deren Aufführung er als Zeitgenosse mit angesehn hat, berichtet, und der in seiner literarischen Stellung die sicherste Kunde zu finden wusste. Er spricht geradezu aus: „Der Plan (nämlich die Originalerfindung) gehört theilweise Calzabigi, die Ausführung (nämlich für die französische Bühne) den seltenen Talenten des pp. Rollet.“ Auch Reichardt, der persönliche Bekannte Glucks, der wenige Jahre später nach Paris kam, bezeichnet Rollet als Bearbeiter.**)

Es war aber nicht blos die französische Theateranschauung maassgebend bei der Einführung der neuen Oper, sondern auch ein berühmter Vorgänger. Schon Quinault hatte 1674 eine Alceste geschrieben und Lully sie komponirt. Diese Operndichtung sollte in Paris auf die neue nicht ohne Einfluss bleiben. Wir finden keinen Beruf, auf das ältere Werk näher einzugehn, als sein Gegensatz zu Calzabigi's Gedicht und sein Einfluss auf die Umarbeitung fodert.

Quinaults Drama heisst „Alceste, ou le triomphe d'Alcide,“ lässt also die Wahl zwischen Alceste und Herkules als Hauptperson offen. Alceste nämlich mit ihrer einfachen That, wie die Mythe sie darstellt, war dem dramaturgischen Urtheil der Franzosen ein bei weitem nicht genügender Stoff, obgleich, wie wir gleich sehen werden, weder Alceste noch Herkules das eigentliche Ziel des Dichters waren, sondern die Verherrlichung und Unterhaltung Louis-Apolls XIV.

Daher geht denn auch der eigentlichen Tragödie ein Prolog voran, betitelt: „Le retour des plaisirs“; schon in der Widmung klagt der Poet über den Winter und den Krieg, und bittet den König um

*) Grimm et Diderot correspondance, III, 1, 145, III, 5, 493.

**) Wahrscheinlich rührt die Verwechselung daher, dass man „L'auteur d'Iphigénie“ als Verfasser der französischen Alceste festgehalten. Guillard hatte die tauridische, Rollet die aulidische Iphigenie geschrieben.

Ruhe, damit auch die „Plaisirs“ wiederkehren möchten. Im Prolog treten auf: die Nymphe der Seine, „la gloire“ nebst Gefolge, die Nymphe der Tuillerien, Schaaren von Najaden und Hamadryaden, die Nymphe der Marne, Schaaren von Flussgöttern und „les plaisirs.“ Die Seine seufzt nach Louis Rückkehr, achtmal fragt sie: „Le héros, que j'attends, ne reviendra-t-il pas?“ die Buhlerin Montespan hätte nicht inbrünstiger rufen können. Der Ruhm versichert, er sei nicht fern, er lasse „die zitternde Welt wieder aufathmen.“ Auf die Einladung der Seine kommt die Nymphe der Tuillerien mit einer neuen Schaar tanzender Nymphen herbei: die Bäume öffnen sich und lassen die Gottheiten der Flur hervortreten, die auf allerlei Instrumenten spielen; die Quellen verwandeln sich in singende Najaden, die „Plaisirs“ fliegen durch die Luft herbei, Alle singen, spielen, tanzen.

Ob man hiernach ein ernstlich gemeintes Drama erwarten kann? —

Die Tragödie bringt eine Unzahl agirender und figurirender Personen, darunter achtzehn Gottheiten und zehn oder elf „troupes“ oder Chöre. Die Handlung ist, wie man schon hieraus erräth, auf das Bunteste gestaltet. Admet ist noch nicht der Gatte Alceste's, sondern erst im Begriff, sich ihr heut zu vermählen. Herkules liebt ebenfalls Alceste, erträgt es kaum, dass Admet den Vorzug haben soll, will sich entfernen, bleibt aber. Unglücklicherweise ist noch ein dritter Anbeter Alceste's bei der Hand, Lykomedes, König von Skyros und Bruder der Meeresgöttin Thetis; er ist nicht gewillt, gleich Herkules müssig zuzusehn. Da nun alle zu Schiffe steigen wollen, — wir sind im Hafen, das Hauptschiff, „pour une fête galante“ geschmückt, und andre Kriegsschiffe liegen vor uns, — führt Lykomedes Alceste auf das Schiff. Indem aber Admet und Herkules folgen wollen, versinkt das Verdeck, Thetis steigt aus den Fluthen und nennt sich als Vollbringerin. Die thessalischen Schiffe wollen Lykomedes Schiff (dessen „Verdeck“ versunken ist!) verfolgen; da sendet Thetis, der Verfolgung zu wehren, die Nordstürme, die auf finstern Wolken daherjagen. Augenblicklich ist

auch **Aeolus** bei der Hand und sendet die **Zephyre** zu Hülfe. Kampf in den Lüften, die Aquilonen versinken.

Rechnet man noch eine fremde Liebesepisode zu, so hat man einen Ueberblick des ersten Akts.*)

Wir fassen uns nun kürzer. Herkules hat Alceste dem Lykomedes entrissen und übergiebt sie Admets Vater, Pheres, für Admet; dieser aber ist von Lykomed auf den Tod verwundet. **Apollo** erscheint mit den „Künsten“ (Musen) und verkündet, dass Admet sterben müsse, wenn nicht Jemand für ihn sich dem Tode darbiete; aber dessen Tod würde auch zum Lohn' unsterblichen Ruhm erhalten (ohne den, blos aus Liebe kann es der Franzose nicht denken), die Künste würden ihm ein „ganz prachtvolles“ Monument errichten. Alceste bringt das Opfer, Admet ist gerettet. Nun fodert er, da das Orakel ihm bekannt ist, die Künste auf, ihm das Bild seines Retters zu zeigen, — und aus dem Altar des Monuments steigt Alceste's Bild empor, die sich den Dolch in die Brust stösst. Herkules bringt unter unermesslichem Aufwande von Götterhülfe — der Mond erscheint, öffnet sich und lässt Diana**) aus einer Lichtwolke hervortreten, Merkur fliegt herab und öffnet mit dem Schlage seines Stabes die Unterwelt, Pluto giebt seinen eignen Wagen dazu her, um „l'ombre d'Alceste“ und Herkules hinaufzukutschiren — genug, Herkules bringt Alceste aus dem Schattenreiche zum Leben und zu Admet zurück, dessen Liebe sich dadurch bewährt hatte, dass er vor der Höllenfahrt des Alciden eingewilligt, demselben Alceste, wenn sie nur gerettet würde, zu überlassen.

Gerade das Abgeschmackteste im ganzen Spiel, dieses Monument mit Alceste's heraufsteigendem Bilde, scheint den Franzosen als sinnreiches Mittel, Admet zu einer bessern Haltung zu verhelfen, am meisten zugesagt zu haben. Auch **Grimm**, Deutscher von Geburt, aber völlig auf französischem Standpunkte, kann die Augen

*) Man erinnere sich der gleich aufgebauschten Anlage von Händels „Admet“, Th. I, S. 52.

**) Deus e — cistellula.

nicht vom herrlichen Quinault losreissen, während der neuere Dichter übel wegkommt. „So lang (sagt Grimm) die Oper ist, so kurz ist der Inhalt, und diese ausserordentliche Einfalt ist ohne Zweifel ein ganz neues Verdienst auf einer Bühne, auf der man bisher nur durch die fortreissende Folge der merkwürdigsten und mannigfaltigsten Situationen glaubte gefallen zu können. Dieses Gedicht ist mit solcher Geschicklichkeit angelegt, dass die Theilnahme in bewundernswürdigster Stufenfolge vom ersten Auftritte bis zum letzten abnimmt. Admet ist im zweiten Aufzuge so flach, so lächerlich, dass man sich den Antheil nicht verzeihen kann, den man ihm im ersten geschenkt; der ganze dritte Aufzug ist nichts, als eine frostige Wiederholung des zweiten. Welch ein Unterschied zwischen diesem Gedicht und dem Quinaults!"

Und dies scheint nicht Grimms Meinung allein gewesen zu sein; während der Proben (erzählt Gretry*), dem man wenigstens nicht offenbare Lügen vor den Zeitgenossen zutrauen kann) dachte man (wohl im Direktorium) darauf, ein Komité zusammenzuberufen, um zu erwägen, ob man das Werk dem Publikum vorführen dürfe. Gluck hatte den Wahrspruch der Franzosen gewünscht; aber der Prozess war noch nicht entschieden. Diese berufenen Geschwornen waren in dramaturgischer Bildung oder wenigstens Gewandtheit den übrigen Völkern voraus; aber sie waren Franzosen und konnten über die ihrem Volke gesetzte Schranke nicht hinaus.

Lassen wir die französischen Ansichten bei Seite; wie stand es denn in der That mit der Umgestaltung?

In Calzabigi's Gedicht trat uns vornehmlich zweierlei bedenklich entgegen: der Mangel an Handlung, und die heruntersetzende passive Rolle, die Admet spielt. Beides hatte seinen Grund im Inhalt des Mythos selber, war auch von Euripides, dem Calzabigi gefolgt, nicht überwunden worden, weil es in der That nicht zu überwinden ist. Setzen wir hinzu: auch nicht durch Kürzung der äusserlichen Anlage; denn der Inhalt ist so gewichtig, dass er mit

*) Memoiren, Theil I. Seite 200.

der vollen Bedeutung einer Tragödie (im alten Sinn) auch entsprechende Grossheit der Ausgestaltung, die feierliche Dreizahl der Akte und die Breite der Scene in Anspruch nimmt.

Hat nun der Franzose durch seine Bearbeitung eines der beiden Bedenken gehoben? — Wir meinen: das Gegentheil.

Calzabigi legt Alceste's Rettung aus dem Tode Apollo bei, der hiermit für das ganze Drama die leitende Gottheit bleibt. Es kann Admet nicht erniedrigen, wenn er nicht vermag, was nur der Gott vollbringen kann. Rollet nimmt Herkules zu Hülfe, der die Rettung vollbringt; dann erscheint noch Apoll und — bestätigt, ist also für das Drama nur eine müssige Glanzfigur. Nun erst ist Admet in seiner Unthätigkeit neben dem Vollbringer Herkules gedemüthigt; was der Heros vollbringen konnte (muss Jedem beifallen), sollte er wenigstens versuchen, statt die Opferung Alceste's vor seinen Augen sich vollziehen zu lassen. Dazu kommt, dass Herkules mit seiner retterischen That eine gar nicht dankbare Rolle spielt. Er tritt erst im dritten Akt auf und kündigt sich bramarbisirend (wie kann er anders?) an. Dann stürzt er den Todesgöttern, die Alceste davontragen, nach, bedroht die „troupe inhumaine", sie solle seinen rächerischen Arm fürchten; mit seiner Keule greift er — den Tod an und die „troupe inhumaine" fürchtet sich und flüchtet: „Notre fureur est vaine"; — eine Erfindung, werth, in Offenbachs Orpheus in der Hölle zu stehn.

Auf diese einzige Scene beschränkt sich der Zuwachs an Handlung. —

Das Trübseligste aber muss, wer sich der harmonischen Entwickelung des Originalwerks erinnert, in dieser Zerrüttung finden, die dem schönen Bau widerfahren ist. Hier zeigt sich die ganze Oberflächlichkeit der französischen Dramaturgik und diese Unfähigkeit der Franzosen, das Wunderbare und Ueberirdische, oder auch die Macht des menschlichen Gemüths (sie haben ja nicht einmal ein Wort dafür) entweder zu entbehren, oder — wenigstens poetisch — zu glauben. Das Orakel erschreckt Alle, jagt Alle in die Flucht, nur Alceste fasst den Gedanken, sich zum Opfer zu bringen,

Dies ist ja der Grundgedanke des Drama's und des alten Mythos, dass der drohenden Göttermacht die Macht des menschlichen Gemüths entgegentritt als ebenbürtige und gleichberechtigte, wenn auch nicht gleichmächtige. Das aber fassen diese Franzosen nicht, bei ihnen (ganz angemessen ihrer politisch-religiösen Zwitterstellung) muss das Menschenthum erst durch das Priesterthum vermittelt — und verkleinert werden bis zu blöder Unmündigkeit. Den stummen Schreck des Volks nach dem Orakel muss der Oberpriester mit der abgeschmackten Phrase „Tout se tait!?" lächerlich machen. Nun erwacht der Chor, schwankend im Entsetzen; gleich setzt ihn der katechisirende Priester mit seiner Frage: „Wer von euch will sich dem Tode darbringen?" zurecht; dann zwei Takte weiter: „Niemand antwortet?!" zuletzt — damit nur das „Fuggiamo!" zu Stande komme, noch einmal die Erinnerung: „Euer König wird sterben!" „Die klugen „Prosaner!"

So muss auch Alceste's Opfergedanke dem Priester in die Hände fallen. Wenn sie, jetzt nur für sich, ausspricht, dass sie für den Gatten sich dem Tod überliefere, ist wieder der Priester zur Hand mit einem salbungsvollen: „Dein Geschick ist erfüllt!" und beschreibt ihr nun in einer Arie: wie der Tod sich schon anschickt, seine Beute zu verzehren, wie er schon über ihrem Haupte schwebt, wie ihr Gatte nur auf Kosten ihres Lebens athmet, und die Todesdiener sie beim Sinken des Tages an den Pforten der Unterwelt erwarten. Kein Wunder, dass nun auch Alceste zu einer Phraseuse wird: „J'y volerai," antwortet sie, „remplir un devoir, qui m'est cher." Dergleichen hat im Französischen mehr Finesse, als im Deutschen.

Hiermit ist das Drama gerade in seinem edelsten und ergreifendsten Momente zerstört. Die ganze erste Hälfte des zweiten Akts, in der Alceste's Gedanke zur That wird, in der sie, — man lese Th. I, S. 346 nach, — den Hain der Unterirdischen betritt, die letzte Gefährtin entfernt, dann den Todesgott ruft und verlassen seinen bleichen Schauern gegenübersteht, — die schauerliche und doch so mild erhabne Gestalt des Thanatos, der Anfangs so still und schonungsvoll harrt, als erbarme ihn das junge zum Grab sich drängende

Leben, der erst, nachdem die Schaar der Unterirdischen, selbst von Mitleid bewegt, sie vergebens abgemahnt, zürnend und scheltend sein unerbittlich Wesen hervortreten lässt — und doch noch dem Flehn der Mutter den Abschied von den Ihrigen bewilligt: das Alles ist weggefallen, und damit auch der einzige Gegenhandelnde, mit dem Alceste zu thun haben kann, denn das ist eben (Th. I, S. 397) der Thanatos. Hiermit ist denn im eigentlichen Sinne das Herz des Drama's ausgebrochen und weggeworfen, nur dass einzelne Fetzen davon da und dort wie zum Hohn' eingeflickt werden. Auch Admets einzige Ehrenrettung, dass das Opfer vollbracht gewesen, eh' er darum gewusst, ist damit verscherzt, — oder man müsste den aufdringlichen Priester statt der Gottheit gelten lassen.

Es ist weder nöthig noch erfreulich, der Verunstaltung länger zuzuschauen. Auch die Kinder Alceste's, die zweimal so rührend ihre unschuldigen Stimmen einmischen, sind beseitigt oder vielmehr noch schlimmer davongekommen; sie werden zwar auf dem Theater mit herumgezogen, aber sie bleiben stumm. An einzelnen Verbesserungen fehlt es nicht. Dahin gehört vielleicht, dass die Ouvertüre gleich in die erste Scene führt; sie wird auf dem schlusseinleitenden Dominantdreiklange bei auffliegendem Vorhange drastisch von einem Ausrufe des Volkschors: „Dieux, rendez nous notre roi, notre père!“ abgebrochen, und nun erst ertönt die Heroldsfanfare. Dahin gehört ferner die straffere Zusammenfassung des Einleitungschors. Anderes wieder ist kläglich, und obenein ohne sichtlichen Grund verderbt und verstümmelt. Dies hat besonders den Priesterchor betroffen. Vor allen Dingen ist der Rhythmus ächt französisch verdreht, statt des schwungvollen Auftakts im Original (Th. I, S. 367)



der die Betonung auf die Hauptmomente wirft, ein träges Hinlegen auf den Niederschlag mit Verlust der kräftigen Naturbetonung. Dann ist der dritte Gedanke des Chors ächt „reaktionär

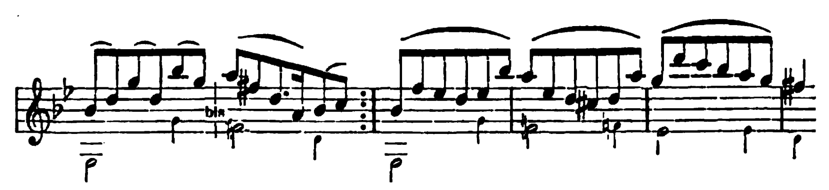


abgewiegelt“, die ganze machtvoll ausgewachsene Scene verschnitten und verkürzt, der prachtvolle Eintritt des Chors in Es-dur dem

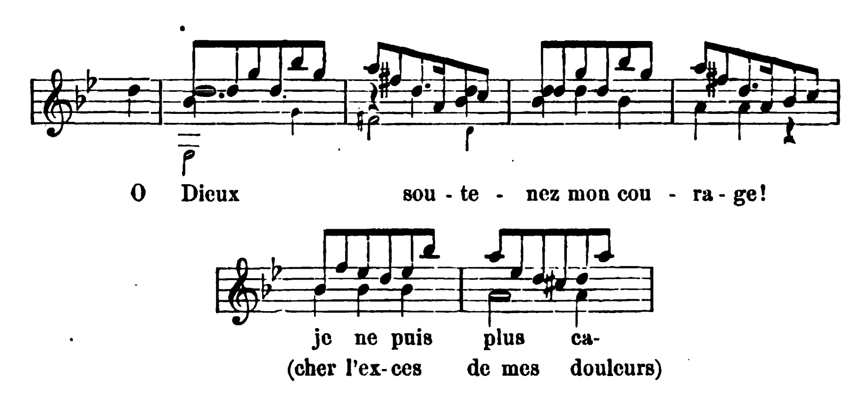
leidigen Oberpriester zum Opfer gefallen — es thut allzuweh, all' diese Wunden zu betasten, die Gluck dem eignen Werke geschlagen.

Aber dennoch war Gluck dabei und konnte die Hand von dem verhängnissvollen Werke nicht abziehn, ohne, gleich Achilles Lanze, die heilende Kraft nach der verletzenden zu bewähren.

Wenn wir uns denn einmal in die französische Alceste versetzt haben und in diese Freude, die gedankenlos den Pallast durchtaumelt, wenn wir uns nach mancherlei Anderm auch die ungemässe Einmischung des ersten Chors aus Paris und Helena — wie weit ab liegt der Venusdienst von Alceste! — haben gefallen lassen: dann folgt in G-moll noch ein Tanz, wir nehmen an, ein Solotanz. Unter dem gedankenlosen Schwarm der Herumhüpfenden war irgendwo Ein seelbegabtes Wesen, und das ward überschlichen von banger Ahnung. Eine einsame Flöte führt den Tanz aus,



dazu singt Alceste ihr geheimes Leid. Die Soloflöte wird in der tiefern Oktave von der mundverschlossenen Bratsche wie von ihrem Schatten begleitet, Geigen und Bass tragen in langen Tönen und Bindungen die Melodie; es sollte Freude sein, aber der Aufschwung konnte nicht gelingen. Dazu nun Alceste's Gesang: „O Dieux, soutenez mon courage!" Sie erträgt es schweigend nicht länger, ihr Leid und die Schrecken, die bald über den Gemahl und die Kinder und die unwissend Frohen alle hereinbrechen werden, — Ein ersticktes Wort reisst sich von ihren Lippen, Eine unterdrückte Melodie, zaghaft auf Einem Ton weilend, wenig bewegt, still sich bergend unter dem Tanz der Flötenmelodie,



dann bei den Worten „Ah, malgré moi des pleurs . . .“ stockt der schüchterne Lauf der Flöte, und sie girrt und zittert, —



jeder Ton ist Seele und Wahrheit und Natur.

Allein Einzelheiten entscheiden nicht. Wieder hatte Gluck selber Hand angelegt an eins seiner Heiligthümer.

Umwölkter Horizont.

Schon die Enthüllungen, die Gluck in Wien über die an ihn und gleichzeitig an Piccini vergebene Oper Roland erhalten, deuteten auf einen Wandel in der Stimmung der Pariser, oder wenigstens darauf hin, dass seine Stellung in Frankreich noch keineswegs unanfechtbar geworden.

Er begab sich, diesmal allein, mit der Partitur der umgestalteten Oper Alceste, nach Paris, betrieb die Proben mit Nachdruck; schon am 23. April 1776 fand die erste Aufführung statt.

Die Oper — fiel vollkommen durch, sie wurde förmlich ausgezischt. Wir wollen, um auch den Schein der Ungerechtigkeit zu vermeiden, zufügen, dass die Schuld nicht in Rollets von uns gerügten Fehlern lag und dass das Original schwerlich bessern Erfolg gehabt hätte. Der Stoff war, wenn man nicht geradezu auf Quinault und seiner „Götter bunt Gemenge" zurückgehn wollte, für die Franzosen zu einfach. Das hatte Gluck nicht vorausgesehn. Er hatte hinter den Koulissen dem Hergange beigewohnt und stürzte ganz ausser sich über die Kränkung hinaus aus dem Opernhause. Draussen trifft er auf einen Freund und ruft ihm, Thränen in den Augen, zu: „Alceste ist gefallen!" „Vom Himmel!" antwortet der Freund, ihn umarmend. Ein herziges Wort, das Gluck gewiss zum Selbstbewusstsein zurückgerufen hat.

Man verbreitete damals die Nachricht, eine Kabale habe den Fall der Oper bewirkt. Die Sängerin Arnould, die der Unter-

weisung Glucks und ihrer Rolle Iphigenie ihren ganzen Ruhm verdankte, habe sich, erzählte man, um die Rolle der Alceste beworben, Gluck aber in der Besorgniss, dass die körperlichen Kräfte der Sängerin einer so anstrengenden Aufgabe nicht gewachsen sein möchten, dem Fräulein Rosalie Levasseur den Vorzug gegeben. Das habe denn die Arnould aufgebracht und diese habe ihren grossen Anhang gegen die Oper aufgewiegelt. Wir können nicht wissen, ob hiervon etwas gegründet ist, meinen aber jedenfalls, den eigentlichen Grund des Fehlschlags in der Unverträglichkeit der Oper und ihres Inhalts mit der Richtung des französischen Geschmacks suchen zu müssen.

Uebrigens kamen die Franzosen allmählig zu besserer Verständniss des Werks; Alceste machte mit jeder neuen Aufführung Fortschritte in der Gunst des Publikums. Doch gab man fortwährend der Iphigenie und dem Orpheus, besonders der erstern den Vorzug; ohne Frage stand Iphigenie dem französischen Naturell näher.

Kein Unglück kommt allein, sagt ein altes Sprüchwort.

Einen Tag vor dem verhängnissvollen 23. April war in Wien Mariane, Glucks geliebte Adoptivtochter, den Blattern erlegen. Die Gattin eilte zu dem tiefgebeugten Gatten nach Paris, mit ihm zu weinen, wenn sie ihn nicht zu trösten wusste.

Das war der zweite Schlag, der kurz nach dem ersten Gluck traf. Der schwergetroffene klagte mündlich und schriftlich Jedem, der die liebliche, seelenvolle Sängerin gekannt, sein Leid, der Alte an der jähen Gruft der Jugend. Von Wieland ist auf Glucks an ihn ergangenen Brief die Antwort erhalten. Sie lautet folgendermassen.

Weimar, den 13. Juli 1776.

„Ich bin ganz beschämt, verehrungswürdigster Mann, auf Ihre freundliche, vertrauensvolle Zuschrift aus Paris so lange geschwiegen zu haben, und jetzt doch mit leeren Händen vor Ihnen zu erscheinen. In der Verfassung, worin mich Ihr Brief antraf, konnt' ich mit Ihnen weinen, Ihren Verlust innig fühlen und be-

klagen, aber etwas hervorbringen, das des entflohenen Engels und Ihres Schmerzes und Ihres Genius würdig wäre, das konnt' ich nicht, und werd' ich niemals können. Ausser Klopstock konnte das nur Goethe. Und zu dem nahm ich auch meine Zuflucht, zeigte ihm Ihren Brief; und schon den folgenden Tag fand ich ihn von einer grossen Idee erfüllt, die in seiner Seele arbeitete. Ich sah sie entstehn, und freute mich unendlich auf die völlige Ausführung, so schwer ich diese auch fand; denn was ist Goethe unmöglich? Ich sah, dass er mit Liebe über ihr brütete, nur etliche ruhige einsame Tage, so würde, was er mich in seiner Seele sehen liess, auf dem Papiere gestanden haben: aber das Schicksal gönnte ihm und Ihnen den Trost nicht. Seine hiesige Lage wurde um selbige Zeit immer unruhvoller, seine Wirksamkeit auf andre Dinge gezogen, und nun, da er seit einigen Wochen dem unbeschränkten Vertrauen und der besondern Affektion unsers Herzogs, zugleich eine Stelle im geheimen Conseil einzunehmen, sich nicht entziehen konnte, nun ist beinahe alle Hoffnung dahin, dass er das angefangne Werk sobald werde vollenden können. Er selbst hat zwar weder den Willen, noch die Hoffnung aufgegeben; ich weiss, dass er von Zeit zu Zeit ernstlich damit umgeht; aber in einem Verhältnisse, wo er nicht von einem einzigen Tage Meister ist, was lässt sich da versprechen? Indessen sehen Sie, theuerster Herr, was mich von einer Woche zur andern zurückhielt, Ihnen zu schreiben; denn immer hoffte ich, mit dem beiliegenden Zeugniss, wie sehr Karl August Sie liebt und an Ihrem Schicksal Antheil nimmt, Ihnen zugleich entweder das ganze Stück, welches Goethe dem Andenken Ihrer liebenswürdigen Nichte heiligen wollte, oder doch wenigstens einen Theil desselben schicken zu können. Goethe selbst hoffte immer, und vertröstete mich: ich bin auch gewiss, so wie ich den herrlichen Sterblichen kenne, dass es noch zu Stande kommen wird — und so spät es auch kommen mag, Freude wird Ihr Genius und der Geist Ihrer Seligen daran haben, das bin ich gewiss — aber länger konnt' ich's doch unmöglich

anstehen lassen, Ihnen von allem diesem Nachricht, und also von meinem seltsamen Stillschweigen Rechenschaft zu geben.

„Ich habe Augenblicke, wo ich eifrig wünsche, ein lyrisches Werk hervorbringen zu können, das werth wäre, von Gluck Leben und Unsterblichkeit zu empfangen. Zuweilen ist mir auch, ich könnt' es. Aber dies ist nur vorübergehendes Gefühl, nicht Stimme des Genius. Uebrigens fehlt es mir an Sujets, die zugleich dem lyrischen Drama anpassend wären. Vielleicht, liebster Ritter Gluck, kennen Sie Eines, das Sie ausgeführt und alsdann bearbeiten möchten. Irre ich mich hierin nicht, so theilen Sie mir Ihre Gedanken mit, und ich will versuchen, ob ich die Muse noch einmal geneigt machen kann. Einmal war mir Antonius und Kleopatra stark im Kopf und Herzen — aber, wenn ich mich auch hinein arbeiten könnte, so ist diess wenigstens kein Sujet für Wien, wo dieser Exzess von Liebe, wie ich nicht zweifle, zu anstössig gefunden würde. Die drei grössten Sujets, Orpheus, Alceste und Iphigenia haben Sie schon bearbeitet — und was ist noch übrig, das Ihrer würdig wäre? Ohne Zweifel giebt es noch interessante Gegenstände und Situationen — aber werde ich sie ausführen können? Ja, wenn ich neben Ihnen, unter Ihren Augen, von Ihrem Feuer erwärmt, von Ihrer Allgewalt über alle Kräfte der Musik ergriffen, arbeiten könnte! — Aber hier in Weimar! —

„Dieses Blatt von Karl August ist schon lange in meinen Händen. Verzeihen Sie mir, dass ich's Ihnen so lange vorenthalten habe. Ich habe Ihnen die Ursache gesagt, und doch entschuldigt sie mich kaum gegen Ihn und Sie.

„Möchten Sie in Wien einige Entschädigung, wenigstens durch dieses Nepenthe, diesen Zaubertrank, den Parthenia*) dem leidenden Admet anbietet, finden können! Und o möchten wir einst glücklich genug sein, Sie hier zu sehen und zu hören! Und ich den Mann von Angesicht sehen und in seiner Gegen-

*) Eine Person aus Wielands Alceste.

wart mich eines Theils der Empfindungen entledigen können, womit mich selbst das Wenige, was ich (nur sehr unvollkommen vorgetragen) von seinen herrlichen Werken gehört habe, auf ewig für ihn erfüllt hat!" — —

Ein dritter Umstand, wohl geeignet, dem Meister Bedenken zu erregen, war die gespanntere Stimmung, die seiner in Paris wartete. Sein erstes Auftreten hatte Gegner gefunden, die zwar vor dem überraschend grossen Erfolg der Iphigenie zurückgetreten, aber von ihrer Vorliebe für die italienische und französische Oper keineswegs abgezogen waren. Der Erfolg des Orpheus war minder gross; die Aufnahme der Cythère assiegée sprach gegen Gluck, — Anlass genug, die Gegner wieder zu ermuthigen. Der Kampf der italienischen Partei mit der gluckschen trat in den Vordergrund, die französische schloss sich jener an. Man muss sich erinnern, welche Leerheit an tiefer anregenden allgemeinen Interessen in einem allmählig verkommenen, erst durch die grosse Revolution physisch und moralisch sich wiederherstellenden Volke, besonders in den gebildetern und günstiger gestellten Schichten der Nation statthatte, um das Gewicht zu begreifen, das der Opernstreit im Publikum allmählig gewann.

Nun bedarf aber jede Partei eines Namens den sie auf ihre Fahne schreibt, dessen Träger die Verkörperung ihrer Idee oder ihres Prinzips ist. Wir haben schon erfahren, dass die italisch-französische Partei Nicola Piccini gegen Gluck aufgestellt hatte. Blicken wir noch so scharf hin, so vermögen wir einen wesentlichen Einfluss Piccini's auf Glucks Schöpfungen oder Schicksale nicht zu entdecken. Gleichwohl ist das Zusammentreffen beider Männer in Paris nicht blos für die Geschichte jener Tage in Bezug auf die kunstliterarischen Zustände beachtenswerth, sondern öffnet auch einen tiefern Einblick in Glucks Karakter. Fassen wir das ganze Verhältniss von Anfang an bis zu Ende, über das Jahr 1776 hinaus, zusammen.

Der Neapolitaner Piccini mit seinen einhundert neunundvierzig Opern, — so viel zählt man ihm nach, wir kennen aus der Par-

titur nur sieben, — war einer der fruchtbarsten und beliebtesten Komponisten Italiens. Ihm lag nach Ausweis seiner Werke und gelegentlichen Aeusserungen nichts mehr am Herzen, als angenehmer, einschmeichelnder Gesang zur Vergnügung des Ohrs und allenfalls zur Rührung des Herzens; er war ganz Italiener. Die Oper war ihm, wie der ganzen Schule, nichts als ein anmuthig Spiel, nimmermehr dramatischer Ernst, wie sie erst durch Gluck wurde. Daher war ihm jeder schärfer eingreifende Ausdruck, jede sogenannte Härte (ohne die es bei Händel und Gluck, bei Mozart und Beethoven nicht abgeht, wo die volle Wahrheit an den Tag kommen soll) ja jede hohe Leidenschaftlichkeit, jeder Griff des Rhythmus über das Ebenmaass hinaus, jeder mächtige Vollschall des Orchesters und Chors scheu- wo nicht abscheuerregend. Wie weit er davon entfernt war, Glucks Idee zu fassen, zeigt sich schon an dem äusserlichen Umstande, dass er nach Gluck Iphigenie in Tauris komponirt und am 23. Januar 1781 in Paris, auf derselben Bühne, die noch von Glucks Eumenidenchören wiederhallte, zur Aufführung gebracht hat. Aber freilich, seine Iphigenie war marmontelisirt und sollte den Thoas heirathen. Dergleichen ist in Italien fortwährend geschehn; aber die Komponisten standen dort allesammt auf gleichem Boden und jeder mochte versuchen, zu demselben Stoff bessere oder andre Melodien zu finden. Nach Gluck stand die Sache anders; es fragte sich da, ob man ihm auf dem Pfade voller Wahrhaftigkeit folgen, oder dieselbe verleugnen wollte. Text und Komposition bezeugen, dass Piccini das Letztere gewählt und nur sein welsches Spiel getrieben hat.

Der eigentliche Punkt des Anstosses zwischen beiden Komponisten war, wie wir schon erwähnt, die, beiden zuertheilte Oper Roland. Betrachtet man das alte Operngedicht von Quinault, oder den von Marmontel für Piccini abgefassten Text, so begreift man kaum, wie Gluck an diese ehr- und hirnlose Liebelei, an diese geradezu gemeine Versunkenheit eines Helden wie Roland hätte mit einem seiner würdigen Erfolge Hand anlegen können. Unserm

Dafürhalten nach hat das Schicksal es wohlgemeint, seine Arbeit zu vereiteln.

Er und seine Freunde waren keineswegs dieser Meinung. Vor Allem verdross es ihn mit Recht, bei dieser Oper hintergangen worden zu sein, indem man sie zugleich dem Nebenbuhler auftrug; wir haben seinen Brief darüber gelesen. Noch nach seiner Ankunft in Paris hatte er die Beeinträchtigung nicht verschmerzt. Die Genlis erzählt, Gluck habe sich über Piccini durchaus mit Gerechtigkeit und Einfachheit ausgesprochen und, ohne damit zu prunken, sich ganz billig bewiesen; indess habe er doch geäussert: wenn Piccini's Roland Erfolg habe, dann wolle Er den Roland noch komponiren. Das hat der Genlis nicht gefallen, sie hätte mehr Bescheidenheit gewünscht, sie! — das wäre „de si bon gout" gewesen. Wir — sind nicht „de si bon gout." Einem Manne wie Gluck ziemt Selbstbewusstsein und Freimuth; er hatte nicht seine persönliche Vorzüglichkeit eitel herauszustellen, sondern die Geltung strenger Wahrhaftigkeit und Idealität gegenüber der alten abgestandenen Spielhaftigkeiten zu wahren. Er durfte und musste so reden. Dafür konnte er billiger gegen Piccini sein, als dieser gegen ihn; denn er hatte den höhern Standpunkt und begriff jenen, der ihn nicht begreifen konnte.*)

Munterer gingen seine pariser Anhänger los. „Wissen Sie schon (fragt Einer) dass Gluck kommt und den Roland mitbringt?" — Wie? (entgegnet der Andre) Roland? den komponirt ja Piccini! — „Desto besser! so bekommen wir einen Roland und ein Roländchen dazu". Den alten Recken zu einem Roländchen, Orlando zu einem Orlandino zu machen, war schon arg genug; aber Or-

*) Ein deutscher Künstler verlässt die Gesellschaft bei Marmontel, um Glucks Armida zu hören, und fragt sehr deutsch unbefangen Piccini, ob er nicht mitgehn wolle? — Dieser eifert dagegen: Bewahre mich Gott und alle Heiligen, dass ich mir je durch glucksche Musik die Ohren verderben lasse.

So steht Piccini kalt und stumm im Konzert beim englischen Gesandten, Herzog Dorset, während Alles von einer haydnschen Symphonie entzückt ist. Dorset drängt ihn, sich auszusprechen. Je n'aime pas, erwiedert er frostig, les Sinfonies. Er begriff nur die Ouvertüren zu welschen Opern.

landino ist obenein der Titel einer winzigen Parodie auf Ariosts Orlando furioso von Coccojus.

Auch Piccini's Stellung war nicht die angenehmste. Er war schon in der letzten Zeit Ludwigs XV. durch dessen Kammerdiener La Borde (Verfasser des essai sur la Musique) nach Paris eingeladen worden. Seine Operette, „la buona figliola", und viele seiner Opernarien, die in Konzerten und Gesellschaften gesungen worden waren, hatten in Paris guten Anklang gefunden; sein grosses Ansehn in Neapel kam ihm ebenfalls zu statten. Endlich langte er gegen Ende des Dezember 1776 mit seiner Frau, seinem achtzehnjährigen Sohn und einem jungen Engländer, seinem Schüler, in Paris an, wo die italienische Partei möglichst vorgearbeitet und seine Thaten aller Welt verkündet hatte; Ginguené, sein Freund, versicherte, dass Piccini bis dahin bereits einhundert dreiunddreissig Opern geschrieben, er selber habe die Partituren gesehn. So zog denn der italienische Maestro vom Wonnesitz Neapel ein in die tumultuarische, von Geist und Intrigue durchblitzte Seinestadt, ein weicher, vorsichtiger, gelegentlich giftender Karakter. — „Wird man hier Ohren haben für die einzige Musik, die in der Welt es geben kann? wird der Tedesco mit seinem barbarischen Geschrei die Ohren dieser Francesi, dieser Halbbarbaren füllen? Am Ende halten sie es für Gesang!" — Seine Freunde umgaben ihn in enggeschlossenem Kreise, jedes rauhe Lüftchen abzuwehren; keine Anstrengung schien ihnen zu gross.

An der Spitze der für ihn, oder die italische Musik Eingenommenen stand, wie früher die Dubarry, so jetzt Ludwig XVI., seltsamer Weise auch auf diesem Seitenwege dem Fortschritt abwendig. Die Königin, ohnehin jeder Berühmtheit sich beeifert annähernd, hätte dem König zu Liebe Piccini gern in Frankreich festgehalten, sie liess ihn wöchentlich zweimal nach Versailles kommen, um bei ihm Singstunde zu nehmen, und behandelte ihn ganz gut, — „qui le traitait parfaitement bien", sagt Piccini's Freund Ginguené. Gleichwohl scheint sich doch Marie Antoinette gegen ihren alten Lehrer vertrauensvoller, achtungsvoller benommen zu haben.

Ein bedenklicher Umstand für Piccini war es, dass ihm, der nach Paris gekommen war, um für die Franzosen zu schreiben, die Kenntniss der Sprache fehlte. Ginguené traf ihn, wie er versichert, stets mit Racine's, Voltaire's, Rousseau's Schriften beschäftigt, um sich im Französischen zu vervollkommen. Marmontel, der damals unter den Schöngeistern oder Litteraten ziemlich hoch stand und sich von Gluck vernachlässigt fand, war seine Hauptstütze. Er hatte ausser dem Roland noch fünf andre Operngedichte Quinaults (Theseus, Isis, Atys, Amadis, Armida) für ihn nach den neuern Ansichten und seiner eignen stets auf der Oberfläche spielenden Manier umgeschrieben. Jetzt besucht er ihn jeden Morgen auf drei bis vier Stunden und arbeitet mit ihm bei verschlossenen Thüren. Erst liest er ihm einen Auftritt vor, erklärt ihn Satz für Satz, verdeutlicht die Aussprache, bezeichnet Versmaass und Betonung. Dann überlässt er den Tonsetzer sich selber, dieser komponirt die Scene und trägt sie am folgenden Morgen dem Dichter vor. Nun geht es an die Kritik in Bezug auf das Sprachliche, und endlich ist die Scene festgestellt. Diese Arbeit währte ein volles Jahr. Dann endlich war die Oper fertig zum Ausschreiben und Einstudiren.

Unterdess, da in Paris Alles ein gefälliges Ansehn haben muss, waren dieselben Männer, welche beide Komponisten gleich zwei Kampfhähnen gegen einander loszulassen gehofft, — nur dass Gluck sogleich seiner würdig vom Wettkampfe zurückgetreten war, — darauf bedacht, die beiden Nebenbuhler zusammenzubringen. Berton, der Kompositeur, jetzt Operndirektor, fasste den Plan und führte ihn aus; wir werden später erfahren, dass gerade er die beiden Männer eigennützig für seine eignen Absichten zu umgarnen dachte. Jetzt machte er den liebenswürdigen Wirth, veranstaltete ein glänzendes Zweckessen, stellte beide Künstler einander vor und liess sie sich umarmen. Sie bekamen die beiden Ehrenplätze nebeneinander, und natürlich gaben sie den Mittelpunkt des Tischgesprächs ab. Es wurde trefflich gespeist und noch besser getrunken. Einer der Geladnen fragte Gluck, wieviel Opern er wohl geschrieben?

— „Nicht viele,“ war die Antwort; „ich glaube kaum zwanzig, und auch diese nur mit vielem Studium und grosser Anstrengung.“ Gleich liess sich ungefragt Piccini mit seinem scharfen italienischen Accent vernehmen: „Ich habe mehr als hundert geschrieben, und zwar mit wenig Mühe.“ — „Das sollten Sie nicht sagen, caro amico!“ flüsterte ihm Gluck zu, — er war vierzehn Jahr älter als sein Nachbar, der nun sein Gesicht noch fester zuschloss. Nicht so Gluck. Arglos und frohmuthig liess er sich die französischen Weine schmecken, vielleicht ein wenig zu viel, während der vorsichtige Italiener kluge Zurückhaltung beobachtete. „Ja, ja! diese Franzosen“ — brach Gluck treuherzig und unbedacht wieder hervor — „sind ganz brave Leute, aber sie machen mich lachen; da soll man ihnen Gesang liefern, und sie können nicht singen. Mein lieber Freund, Ihr seid nun ein berühmter Mann in ganz Europa; Ihr denkt blos darauf, Euren guten Ruf zu erhalten, macht ihnen schöne Musik. Nun! seid Ihr damit weiter gekommen? Glaubt mir, Geld, Geld zu gewinnen, darauf muss man hier bedacht sein, auf nichts Anderes.“ — So sprach Gluck, — erzählt Piccini's Freund Ginguené; es wird auch wohl den Parisern zeitig genug erzählt worden sein. Der bedachtsamere Piccini erwiederte sehr höflich: der Herr Gluck habe durch sein eigen Beispiel bewiesen, dass man gleichzeitig für seine Glorie und und seinen Vortheil sorgen könne.

Hat Gluck wirklich so gesprochen? — Warum nicht? Die Franzosen waren wirklich wenig musikalisch und keine guten Sänger; das konnte natürlicherweise Gluck nicht entgehn. Dann war es wirklich sein Begehr, sich ein Vermögen zu erwerben; wer könnt' ihm das verargen? Jetzt, in der Weinlaune, von der Nachbarschaft des zugeknöpften Piccini humoristisch angeregt, hebt er diese Punkte hervor in kecker Unbekümmertheit, als gäb' es gar nichts Anders. Hätt' er bei Tafel von seinen tiefern Antrieben perorieren sollen? oder dem Welschen die dramatische Rührigkeit und Empfänglichkeit und den Geist der Franzosen auseinandersetzen, die alle dem italischen Wesen entgegen waren? Gerade in seiner genialen Bedachtlosigkeit traf er stets das Rechte.

Nun kam also Piccini's Roland zum Einstudiren. Niemals waren Proben beschwerlicher, stürmischer, lärmender gewesen. Piccini hatte sich in einen Winkel gedrückt und verzweifelte. Marmontel sprach ihm zu; Ah! war die zehnmal wiederholte Antwort, „tutto va male, tutto!" Gluck sprach nicht zu, er that Besseres. Er gab sich die grösste Mühe, durch sein Direktionsgeschick und durch sein Ansehn die Verstimmungen zu lösen, die Schwierigkeiten zu beseitigen, das Werk seines Nebenbuhlers zu gelungener Darstellung zu bringen.*) Und es gelang. Die Oper wurde mit Beifall aufgenommen und behauptete sich ziemlich lange auf dem Repertoire. Uns ist sie aus der Partitur bekannt, und wir können das damals von den Gluckisten ausgesprochne Urtheil: sie sei hübsche Konzertmusik aber ohne Erhabenheit, ohne Enthusiasmus, — nur bestätigen, wenn wir uns in den damaligen Geschmack zurückversetzen.

Gleichen Erfolg hatte Piccini's nächste Oper, „le finte Gemelle." Nicht so seine Iphigenie in Tauris (S. 176) Gedicht von Dubreuil, die am 23. Januar 1781 zum ersten Mal aufgeführt wurde. Sie konnte sich, gesteht Marmontel selber, trotz manches Lobenswerthen neben der gluckischen nicht halten, die am 2. April 1782 zum 151sten Mal aufgeführt wurde und an diesem Abend 15,125 Livres eintrug. Der Erfolg ist kein Maassstab für den Werth; wieviel geringe Werke haben grossen Erfolg und wieviel Meisterwerke Anfangs, ja bisweilen lange Zeit keinen Erfolg gehabt, wenn das Publikum nicht für sie herangereift, oder die Darstellung mangelhaft war!**) Der Erfolg beweist nur, dass ein Werk einen im Publikum lebendigen und empfänglichen Punkt getroffen hat. Will man aber in ihm einen Maassstab finden, so sprechen folgende

*) Ginguené, Notice sur Piccini.

**) Piccini selbst sollte das an seiner Iphigenie erfahren. Die erste Aufführung hatte nicht für ihn gesprochen, die zweite sollte entscheiden. Da muss unglücklicherweise Fräulein Laguerre, die die Rolle der Iphigenie hat, zuviel Champagner getrunken haben. Sie betritt die Bühne, sie stammelt, sie schwankt, man muss sie halten, — „C'est Iphigénie en Champagne!" ruft ein Witzbold, — und das fällt auf die Oper; gleichwohl erlebt sie zwanzig Vorstellungen hintereinander.

Zahlen über die gluckschen Erfolge gegenüber denen Piccini's. Iphigenie in Aulis hat in 14 Vorstellungen 70,818 Livres, Armida in 14 Vorstellungen 69,405 Livres eingetragen; Armida erlebte 1788 die 300ste Vorstellung, während Piccini's beliebteste Oper, Dido nur 40 bis 50 Aufführungen ermöglichte.

Wie aber Berton sich zwischen beiden Komponisten bewegt, wollen wir zum Schluss dieser Personalgeschichten Ginguené nacherzählen.

„Als Piccini sich von der (dritten) Ankunft Glucks und dem Gegenstande seiner Reise (der Iphigenie in Tauris) vergewissert hatte, nahm er mich“ — berichtet Ginguené — „eines Tages bei Seite führte mich in sein Kabinet und sprach: Mein Freund, ich bin sehr unglücklich; man hat hier weder Redlichkeit noch hält man Wort.*) Und nun erzählt' er: der Operndirektor (Berton) habe vor etwa sechs Monaten ihn zu sich gebeten und ihm gesagt, er leide schon lange bei den Ungerechtigkeiten, die ihm, dem Piccini, widerführen, und er wolle ihm endlich eine glänzende Gelegenheit bieten, sich auf das Vortheilhafteste zu zeigen. Hier, fügte er hinzu, nehmen Sie dies treffliche Gedicht; ich schlage Ihnen vor, es in Musik zu setzen. Es ist Iphigenie in Tauris. Der Herr Gluck komponirt eine andre Iphigenie, und nun wird ja das unparteiische Publikum Gelegenheit haben, unter Ihnen beiden zu entscheiden. Man wird, wie in Italien, zwei Meister an demselben Werke sehn; das ist ein Gebrauch, den ich in Frankreich einführen will. — „Aber, mein Herr, dazu müsst' es dasselbe Gedicht sei.“ — Es ist nicht gänzlich dasselbe Gedicht, aber derselbe Stoff und derselbe Plan;**) Sie können sich wegen der Wahl, die ich für Sie getroffen, auf mich verlassen. Ich gebe Ihnen mein Wort, dass Ihr Werk vor dem Seinigen in Scene gehn soll, geben Sie mir das Ihrige, dass Sie

*) .... ni bonne foi, ni fidelité à sa parole.

**) Es war natürlich weder dasselbe Gedicht, noch derselbe Plan. Mais, sagt der Franzos' in solchen Fällen, c'est égal; hier ist eine Iphigenie und dort ist eine Iphigenie, und — es sind de beaux vers.

von alle dem (de ceci) mit Niemand, selbst mit Ihren vertrautesten Freunden nicht, reden wollen."

Piccini gab, wie er erzählt, sein Wort, las das Gedicht, billigte es und arbeitete mehrere Monate daran im tiefsten Geheimniss. Er hatte zwei Akte fertig, da erfährt er, dass Glucks Iphigenie unverzüglich gegeben werden soll. Er eilt zu Berton und mahnt ihn an sein Versprechen; dieser sagt: er sei gezwungen, er habe Befehl von der Königin.

Es ist keineswegs ausgemacht, dass Berton unredlich gehandelt. Er hatte nur keinen Begriff von Gluck, sah in ihm nichts als einen Opernkomponisten, wie andre auch, und kam auf den dummklugen Einfall des Wettkampfs. Dass Piccini ihm behaglicher war, als Gluck, wollen wir ihm nicht verargen.

Armida.

Unter all diesen Vorfällen und neben dem immer heftiger werdenden litterarischen Kriege, der um Gluck entbrannt war und an dem er selber, wie wir bald vernehmen werden, thätigen Antheil nahm, hörte der Meister nicht auf, an seiner Oper **Armida** zu arbeiten, die er bereits in Wien 1775 begonnen hatte.

Bis zum Juli 1777 hatte die Komposition ihn beschäftigt, erst mit dem Anfang des Juli begannen die Proben; der ehrwürdige Meister stand also bei dieser neuen Schöpfung in seinem dreiundsechszigsten Jahre. Aber was bedeutet für einen kräftigen Geist die Zahl der Jahre? er zählt nicht nach den Jahren, sondern nach den Obliegenheiten seines Berufs. Sophokles widerlegte die tückische Anschuldigung der Alterschwäche im achtzigsten Jahre durch ein neues Meisterwerk.

Gluck war mit hohen Gedanken und jugendlichen Vorstellungen und Vorsätzen an sein Werk getreten. Es war hoch und stolz in ihm emporgewachsen, und er war sich dessen und seines Berufs ganz sicher und hochgemuth bewusst. Bei einem seiner Besuche während der Toilette der Königin, bei denen diese nicht aufhörte*), das Wort an ihn zu richten, fragte Marie Antoinette ihn, ob er Armida bald vollendet hätte und ob er mit der Arbeit zufrieden

*) Campan Mem. I, 154.

wäre? Gluck antwortete, in seiner ganzen Länge emporgerichtet, mit der kältesten Miene und in seiner deutschen Aussprache: „Madame, il est bientôt fini, et vraiment ce sera superbe.“ Die Hofdamen rümpften à la Genlis ihre Näschen und die Hofherren murmelten etwas von Unbescheidenheit. Marie Antoinette aber vertheidigte ihn: er müsse ja doch gewusst haben, was er geleistet, da alle Welt es sage. Die brave Frau, die später in stürmischern Tagen, im Angesicht des Todes, mit stets ungebeugter Tapferkeit ihre Freunde, den Gatten, sich selber vertheidigen sollte, hatte auch diesmal nicht auf den Grund gesehn. Glucks Selbstgefühl wurzelte tiefer, als im Urtheil des Tages; aber auch diesmal hatte Sie das ungefähre Gefühl des Rechten und die Willigkeit, dafür einzustehn.

Natürlich fielen diese Vorgänge nicht in Glucks Gegenwart; sie sind ihm vielleicht unbekannt geblieben. Ob aber nicht doch, als er in Armida eines der Ideale schuf, die das weibliche Geschlecht verherrlichen, Marie Antoinette's Bild, wie Er es innerlich sich ausgemalt, ihm einige Züge geliehen? — Sie stand damals in voller Entwickelung ihres bald durch das königliche Diadem, bald durch idyllische Zurückgezogenheit vervielfältigten Reizes, nicht blos als Königin, sondern als ein wahrhaft exotisches Wesen hervorgehoben, und dazu als seine mächtige Beschützerin vor seinen Augen da. Das Leben legt verborgen den Samen, der in des Künstlers Brust heimlich keimt und unvorhergesehen irgend einmal im vollen Glanze des Ideals heraustritt als unsterbliches Kunstwerk.

Gluck hatte, als er seine Oper unternahm, einen verwegnen Gedanken gefasst. Er hatte beschlossen, das alte Operngedicht von Quinault unverändert beizubehalten. Man sagt, er habe es gethan, „um dieses Meisterwerk des lyrischen Theaters der Franzosen in seiner Ganzheit zu erhalten.“ Das mag der eine, ostensible Grund gewesen sein. Ein andrer rein persönlicher war wohl die schon damals emportauchende und später wiederholte Behauptung (wir haben sie Th. I, S. 290 aus Gretry mitgetheilt), er verdanke seine Erfolge mehr der Trefflichkeit seiner Gedichte, als dem eignen Talente; — wobei dann immer die Frage blieb, wie es denn ge-

kommen sei, dass sich stets diese Gedichte zu ihm hingefunden, und die marmontelschen mit ihres Gleichen stets zu den andern Komponisten? Der Gedanke, dass Stoff und Dichter durch Wahlverwandtschaft jederzeit den ihnen gemässen Komponisten anziehn und umgekehrt, wäre damals wohl schwerlich zur allgemeinen Erkenntniss gekommen; so mag sich denn Gluck bewogen gefunden haben, auf den Vortheil neuerer und zeitgemässerer Dichtung zu verzichten. Sei dies, oder Mangel dramaturgischer Ueberlegung der Anlass seiner Wahl, billigen können wir sie nicht.

Der Stoff der Oper*) ist bekanntlich der Episode aus Tasso's befreitem Jerusalem entnommen. Armida, die junge und zauberkundige Fürstin von Damaskus, die Feindin der christlichen Kreuzfahrer, weiss den gefährlichsten Kämpfer der Christen, Rinald, durch Zauber in ihre Gewalt zu bringen. Sie hat seinen Tod beschlossen; aber sein erster Anblick verwandelt den Hass in Liebe und sie entführt ihn in Zaubergärten, wo er, von ihren Reizen und Zauberkünsten umstrickt, seiner Heldenbestimmung vergessen, mit ihr weichlichen Genüssen sich hingiebt. Ein stärkerer Zauber, den zwei Christenhelden herbeiführen, bringt ihn zur Besinnung; er entreisst sich Armidens Banden, um zur Eroberung von Jerusalem zurückzukehren, Armida bleibt einsam, verzweifelnd zurück.

Zum erstenmal verliess Gluck mit dieser Oper den Boden der Antike, um das phantastische Reich der Romantik zu betreten. Wie wird er, den wir im Hinblick auf seine Opern aus hellenischem Stoffe den Bildhauer in der Musik nennen möchten, auf diesem wankenden, beweglich wechselnden, in allen Farben schillernden Boden sich nehmen?

Quinault, an dem er festzuhalten gewillt war, hat weder den Standpunkt der Romantik noch der Antike betreten. Ihm lag hier, wie in allen seinen Operngedichten nur ob, ein für das Auge und die Phantasie wechselreiches Gemälde zu entrollen zur mannigfal-

*) Die Partitur ist unter dem Titel „Armide, Drame héroique . . . . mis en musique par Gluck“ in Paris bei Des Laurier im Stiche herausgekommen.

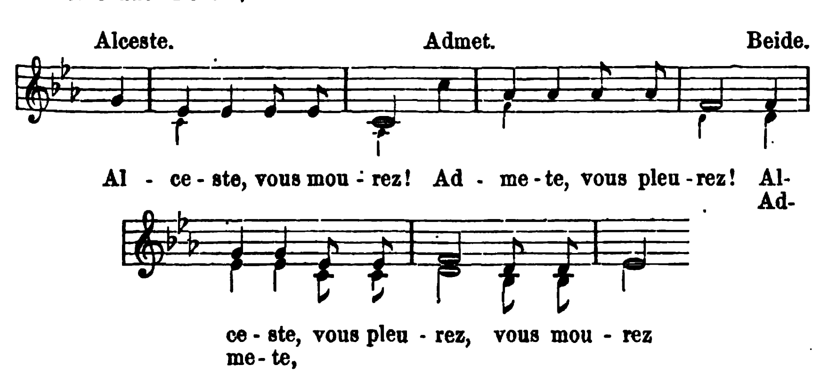
tigsten und glanzvollsten Unterhaltung des Hofes. Standen ihm die Götter Griechenlands hier nicht zu Gebote, so mussten die Zauberkünste des Mittelalters eine neue Welt voll zauberischer, gleichsam göttlicher Wesen herbeischaffen, Schaaren verlockender Nymphen, die allegorische Figur des Hasses und dazu das weite Gefolge dämonischer Gestalten. Das Alles war nur äusserliches Spiel, nur Schaugericht. Wenn dann das Rein-Menschliche doch irgendwo hervortreten musste, so geschah es ohne Zusammenhang mit dem Ganzen, in der nackten Plattheit alltäglichen Gefühls.*)

Gluck war gemeint, den Quinault beizubehalten, aber unter seinen Händen verwandelte sich unversehens Quinaults Töpfergeschirr in Gold; die Puppen wurden lebende, hohe Wesen.

Vor allem Armida. Sie ist der eigentliche Mittelpunkt und Brennpunkt der ganzen Oper, von der alles Leben der andern Personen ausgeht. An sie knüpft sich aber auch gleich eine für Glucks Karakter gewichtige Betrachtung.

Man ist in der Regel schnell fertig mit dem Ausspruche: der Inhalt Armidens und der Oper sei ihre Liebe zu Rinald. Nichts kann, wie uns scheint, oberflächlicher und irriger sein; Armida ist nichts weniger als eine sogenannte Liebesgeschichte. Ueberhaupt hat Gluck keine Oper geschrieben, deren Grundgedanke die Liebe wäre, nach der romantischen oder modernen Bedeutung dieses

*) Das zog denn auch den Komponisten herab, z. B. Lully in der Rührscene aus Alceste;



Worts. In Orpheus und Alceste ist die heroische Treue des Gatten und der Gattin Triebfeder des Drama's, die allerdings Liebe voraussetzt, aber eine Liebe, die schon vor dem Beginn des Drama's emporgeblüht und in die Lebensessenz der Helden übergegangen ist. In Paris und Helena wirbt der Begehrliche, und erlangt Helena durch den Beistand Amors und der Venus; aber Niemand, der uns bei der Betrachtung jener Oper gefolgt ist, wird in Helena eine Liebende erblicken, selbst in Paris — man denke seines Benehmens gegenüber den Drohworten der Minerva — kaum einen ächten Liebenden. Diese allgemeinste und gemeinste Leidenschaft, wofern sie nicht, wie in dem göttlichen Gesichte Shakespeare's, zu der emporlodernden und verschwindenden Flamme der Selbstopferung sich vergeistigt und den Eigenwillen der Liebe zum höchsten Rechte verklärt, — diese Leidenschaft zu verewigen, scheint nicht in Glucks Bestimmung gelegen zu haben. Er traf Töne der innigsten Zärtlichkeit und Liebesbegeisterung im Paris und anderswo; aber den Mittelpunkt dramatischer Darstellung fand er jederzeit nicht in diesen einfachen Gemüthszuständen, sondern in zusammengesetzten und dadurch gesteigerten.

Armida tritt nicht als Liebende vor uns, sondern als mächtige und stolze Königin, dazu mit Zauberkraft gerüstet; Gemeinschaft mit den Dämonen, Herrschaft über sie verträgt sich nicht wohl mit hingebender Liebe. Ihre Reize werden gepriesen, sie aber denkt und freut sich nur des Kampfs gegen die verhassten Christen, die um ihr heiliges Grab den Orient erniedrigen wollen. Daher entbrennt sie in Hass gegen den Helden Rinald, als dieser ihre Gefangenen ihr entreisst. Nun hat sie ihn selber gefangen, in Zauberschlaf versenkt, will ihn tödten, wird aber bei seinem Anblick von Zärtlichkeit überrascht und entführt ihn in das Paradies, das ihr Zauber für ihn und sie aus wüstem Fels geschaffen. Ist das Liebe? Sie selber glaubt es nicht. Es ist Zwiespalt ihres Innern, das Ringen von Lieb' und Hass, von Stolz und Hingebung; sie weiss, dass nicht ihr Reiz allein, dass Zauberkraft ihn fesselt, sie ahnt, dass sie ihn verlieren wird, sie selber ruft den Dämon des Hasses

herbei, sie von dieser Liebe zu befreien, — und vermag die Pein nicht zu ertragen, wenn mit der Liebe das Herz zu zerreissen droht. Das ist nicht Liebe; das ist tödtliches Ringen einer mächtigen, auf Stolz und Hass und kriegerische Macht angelegten Natur gegen diese heranschleichende verweichlichende Liebe für einen Jüngling, den sie niederschlagen müsste, statt seinen Reiz zu bestaunen. Weh' ihr, dass sie es nicht vermocht. Die Folgen sind unausbleiblich; mitten aus allen Zauberhaftigkeiten treten sie mit psychologischer Nothwendigkeit hervor.

Das ist der Inhalt der Oper, eine der glänzendsten und anziehendsten Aufgaben für das lyrische Drama. Sie wiederholt die hellenische Sage von den Amazonen und ihrer Königin Penthesilea, die den Achill gehasst und geliebt und in diesem Zwiespalt von seiner Hand den Tod gefunden. Aber sie wiederholt ihn in den brennenden Farben der Romantik, die Morgen- und Abendland, Helden- und Zaubermacht gegeneinander stellt.

Dies Alles, was wir hier anzudeuten versucht, ist Glucks Idee und Schöpfung, dem Puppenwerk Quinaults gleichsam aufgedrungen. Dass demungeachtet die unbedachte Beibehaltung des Gedichts mit all' „seinen seichten und zweckwidrigen Partien"*) sich strafen musste, werden wir schon bei dem Hinblick auf das Scenarium voraussehn.

Der erste Akt zeigt uns Armida mit ihren zwei Vertrauten, Phönize und Sidonia, in den Gärten des Pallastes. In einer langen Reihe von Solo- und Duettsätzen preisen die Dienerinnen Armidens Reiz und Glück, und wünschen ihren Trübsinn zu bannen. Sie kann sich ihm nicht entwinden, denn Rinald (sagt sie) der tapferste Christ, sei ihren Verlockungen entgangen und die Hölle habe hundertmal verkündet, dass Waffen gegen ihn nichts vermöchten. Nun habe gar ein abscheulicher Traum ihre Wuth erhöht; ihr habe geträumt, dass Er sie niedergeworfen, und Sie ihn ... allzureizend (aimable) gefunden.

---

*) Schmidt.

Ihr Oheim, König Hydraot, kommt (natürlich mit Gefolge) dazu. Er wünscht sie bei seinem todesnahen Alter vermählt zu sehn und das Reich durch Nachkommenschaft gesichert. Er erinnert an ihre Zaubermacht („dir steht die ganze Hölle bei“) an all' die Könige, die ihr Diadem ihr zu Füssén legen, und preiset die Vermählung als höchstes Glück. Sie dagegen zieht das Glück der Freiheit ihren „tausend Anbetern“ vor; wenn sie jemals sich binden solle, müsse der Ruhm ihr Herz der Liebe öffnen; Rinalds Besieger allein sei ihrer würdig. Diese Scene hat wieder, die Rezitative ungerechnet, zwei Arien Hydraots und zwei Armidens gefodert. Schaaren des Volks von Damaskus strömen herbei, Armidens Reiz und ihre Siege über die Christenritter zu feiern.

Da wird Arontes schwer verwundet herbeigetragen; er hatte die Gefangnen vor Armida zu führen, aber ein einziger unbändiger Krieger hat sie befreit. „Das ist Rinald!“ ruft Armida, und Arontes muss es bejahen. Alles ruft wild zu den Waffen.

Im zweiten Akte finden wir in waldiger Gegend Rinald selber, von Artemidor, einem der befreiten Ritter, Abschied nehmend. Artemidor kehrt in das Lager der Kreuzfahrer zurück, aus dem Rinald durch den strengen Spruch des Feldherrn (Gottfried von Bouillon) verbannt ist. Er warnt Rinald vor Armidens gefährlicher Nähe; dieser aber fühlt sein Herz bewahrt vor ihrer Macht, er liebt die Freiheit, den Ruhm allein, und will sich dahin begeben, wo Recht und Unschuld seines Arms bedürfen. Beide scheiden.

Eine weite, sonnige Landschaft, von einem klaren Flusse durchströmt, von Gebüschen hin und wieder beschattet, thut sich auf. Diese Stelle hier vor uns haben Hydraot und Armide zu finsterm Werk' erkoren. Sie rufen die Geister des Hasses und der Wuth auf,*) in angenehme Gestalten sich zu hüllen und den stolzen Helden zu bezaubern. Schon erblickt ihn Armida von ferne; Hydraot

*) Esprits de haine et de rage,
Démons, obéissez nous!
Livrez à notre courroux
L'ennemi, qui nous outrage

sagt ihr, dass seine Krieger im Hinterhalt liegen, sie aber will das Werk für sich vollbringen und entfernt sich mit dem Oheim.

Nun tritt Rinald auf. Er scheint ermüdet. Der weiche Reiz der Umgebung, die duftige Atmosphäre, der Zauber der herbeigerufenen Geister schläfern ihn ein; er legt Stück für Stück Waffen und Rüstung ab und entschlummert unter Blumen am Quell. Najaden, Nymphen und Hirten schlüpfen herbei, eilen auf leisem Fusse heran, umweben und umgarnen ihn mit schmeichelndem Tanz, mit süssem Gesang; er ist gefangen.

Jetzt schreitet in zorniger Hast auch Armida heran, den Dolch in hochgehobener Rechten, Zorn im Blicke. Sie will den Schlafenden tödten; sein Anblick fesselt sie, bald ist Sie die Gefangne, die Waffe entsinkt ihrer Hand, sie ruft die Dämonen herbei, dass ihrem Verlangen sie dienstbar seien,*) dass sie in liebliche Zephyre sich umgestalten und ihn mit ihr in die fernste der Einsamkeiten entführen. Der Schlummernde und die Liebende entschweben durch die Lüfte.

Sie glaubte zu lieben; sie glaubte sich geliebt. Nur einen Augenblick lang. Gleich zu Anfang des dritten Akts finden wir sie mit ihren Vertrauten, die vergebens sie umschmeicheln, in tiefen Felsgrotten unter dem Pallaste. Wohl hat sie erkannt, dass nur ihre Zaubermacht, nicht ihre Reize allein Rinald gefesselt haben. Nun hat sie beschlossen, ihn zu hassen; nie hat sie so Schweres unternommen. Die Begleiterinnen müssen sie verlassen. Sie ruft den Dämon des Hasses herauf, von der Liebe sie zu retten und ihren Zorn ihr zurückzugeben. Schnell steigt der Hass mit graunvollem, schlangen- und flammenbewaffnetem Geleit' aus dem Abgrund' empor und beginnt grause Umgänge und Beschwörungen, die Liebe aus Armidens Herz zu reissen. Aber das Herz selbst droht zu zerreissen; Armida ruft dem scheusslichen Dämon Halt zu, und wendet sich, wie jener auch drohend weissage, zur Liebe zurück.

*) Venez, secondez mes desirs,
Démons, transformez vous en d'aimables Zephirs
Je cede à ce vainqueur . . . . .

Der vierte Akt führt nun die lösende Macht herbei. Vom Feldherrn ausgesandt, Rinald in das Lager zurückzugeleiten, tritt Ubaldo mit dem dänischen Ritter auf. In enger wilder Waldschlucht finden sie sich von Abgründen umgeben, von Unholden bedräut. Vor Ubaldo's zauberkräftigem Goldstabe verschwinden alle Schreckbilder und die Ritter befinden sich in weiter lachender Gegend.

Allein hier gerade wartet ihrer die grössere Gefahr. Sie erblicken von Weitem die Zauberstätte, wo Armida weilt und wo sie Rinald aufsuchen müssen. Da erscheint ein Dämon unter der Gestalt Lucindens, der Geliebten des Dänen, von einer Schaar von Landbewohnern umgeben. Ganz naiv tritt sie heran: „enfin je vois l'amant," — als wär' es in der Ordnung, die dänischen Mädchen mitten in Asien zu finden. Auch hätte sie den Dänen gefangen, wäre nicht Ubaldo mit dem Zauberstabe dazwischen getreten und hätte die Täuschung zerstört. Die Geliebte ist verschwunden und vergebens fragt der Däne: wo ist sie? ich sehe nicht mehr „cette beauté si chère"; dieser Quinault hat einmal kein herzliches Wort, sondern blos demonstrative Galanterie, froschkalt im Innern.

Aber das genügt nicht für die Situation. Es muss noch ein andrer Dämon erscheinen unter Melissens Gestalt, der Geliebten Ubaldo's, der sogleich getäuscht ist und gefangen wäre, wenn nicht der Däne seinerseits mit einem strahlenden Zauberschilde dazwischen träte. Beide setzen sich vor, die gefährlichen Verlockungen zu fliehen, — und damit schliesst der Akt.

Endlich im fünften Aufzuge finden wir in einer Prachthalle des Pallastes Rinald und Armida vereint. Er ist gänzlich hingegeben weicher, schmachtender Zärtlichkeit, gänzlich seiner Vergangenheit und seines Heldenberufs vergessen, er seufzt, dass sie ihn verlassen wolle. Sie ist von trüben Ahnungen erfüllt, will (sagt sie ihm) die Mächte der Unterwelt aufsuchen, sie zu berathen, die Genien der Freude (les plaisirs) werden ihn überall umgeben. In süsser Zärtlichkeit (aimons nous, tout nous y convie) schmelzen zuletzt beide Seelen zusammen.

Sie scheidet. Eine Truppe glücklicher Liebender (Dämonen

in holder Gestalt) schwebt heran, den Verlassenen mit Gesang und Tanz zu erheitern; er gebietet, ihn sich selbst zu überlassen, als Armida wiederkehrt.

Nun treten die beiden zaubergerüsteten Boten ein. Ihr Ruf: „Notre général vous rappelle!" entscheidet Alles. Indem sich alle drei entfernen wollen, erscheint Armida. Vergebens. Er ist entschieden,*) sie zu verlassen und dem Ruf der Ehre zu folgen; nur Mitleid hat er noch für sie: „trop malheureuse Armide!" Sie bleibt zurück, verlassen, der Reue, dem Zorn hingegeben; den Wonnesitz ihrer kurzen Freunden lässt sie in Flammen und Graus untergehn.

Das ist der Gang der Handlung. Ihre Schwächen, und wieviel eine geschickte Hand daraus hätte bilden können, wird man leicht erkennen. Vor Allem ist die Zahl der fünf Akte, an der die alte französische Schule so fest hielt, wie an andern angeblich aristotelischen Wahrsprüchen, auch hier verhängnissvoll geworden, wie sich besonders am ersten und vierten Akte zeigt; der Inhalt beider war nothwendig, aber für einen ganzen Akt zu klein; der des vierten Akts hat zudem keine Gipfelung, — er geht in horizontaler Linie vorüber, statt sich und uns zu erheben.

Bedenklich ist auch die allzugehäufte Verwendung des Wunderbaren. Der Dichter darf den Phantasieglauben des Zuschauers fodern, aber nicht missbrauchen und abnutzen, indem er ihn ohne dichterische Nothwendigkeit in das Spiel zieht. Diese Ungeheuer, die den erlösenden Rittern den Weg sperren, und auf den ersten Wink des gefeieten Stabes in Dunst aufgehn, — diese zweimal in ganz gleicher Weise vor sich gehende Versuchung der beiden Ritter, — das Alles kann uns nicht ernstlich berühren, es sind müssige Phantasmagorien für Aug' und Ohr. Kaum darf man von dem süssen Spiel um den entschlummerten Rinald herum günstiger

*) Aber welche Worte! Armide, il est temps,
Que j'évite le peril trop charmant,
Que je trouve à Vous voir.

urtheilen. Selbst die Beschwörungscene 'Hydraots und Armidens und die mit dem Dämon des Hasses, — sie lagen im Stoffe bedingt, aber sie konnten und mussten tiefer angelegt und mit dem Ganzen inniger verschmolzen werden.

Dies Alles sind Erinnerungen gegen das Gedicht. Wir haben aber schon einsehen gelernt, dass die Beschaffenheit des Gedichts unvermeidlichen Einfluss auf die Komposition und damit auf Gestaltung und Erfolg des ganzen Kunstwerks übt. Das hat sich denn auch an Armida zeigen müssen, trotzdem Gluck intelligent und genugsam begabt gewesen ist, gelegentlich selbst aus Schwächen des Gedichts Vortheile zu ziehn, — Vortheile, allerdings nur für den einzelnen Moment, nicht für das Ganze.

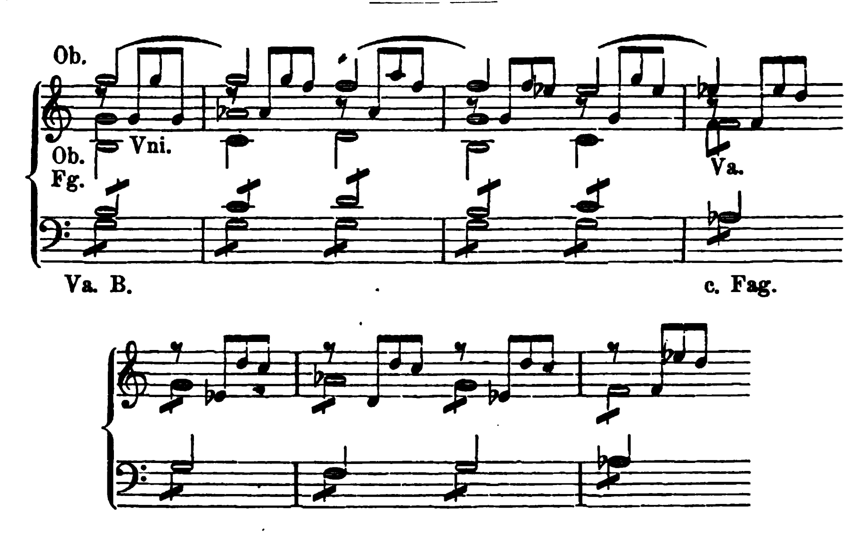
Besonders ungünstig für die Komposition musste noch die Anlage des Gedichts zu zahlreichen kleinen Partien sein, wie sie namentlich im ersten Akte hervortritt. Quinault verdient hier kaum einen Vorwurf. Er schrieb für Lully, bei dem die Arie und das Duett noch nicht zu fester, ausgiebiger Gestaltung erwachsen war, sondern sich mehr in der Art unsers Arioso's aus dem Rezitativ hervorhoben und wieder in dasselbe zurückflossen. Der Vortheil, ja das Bedürfniss der Musik ist aber gerade weiterer Raum, um sich in eine Stimmung zu vertiefen und sie mit wiederholten und gesteigerten Wellenschlägen auf uns zu übertragen. Hierüber hatte Gluck in Orpheus und Alceste (die Originale meinen wir) zu sichere Erfahrungen gemacht, als dass er über das Gegentheil hätte zweifelhaft sein können.

In Wahrheit, er hatte den Franzosen oder seinem Selbstgefühl ein gefährliches Opfer gebracht, indem er Quinault beibehielt.

Die Komposition.

Auch für Armida trug Gluck kein Bedenken, Sätze aus seinen frühern Opern zu benutzen. Die Ouvertüre vor Allem war die aus Telemach (Th. I, S. 193) und später zu dem Festspiel Le feste d'Apollo (S. 6) benutzt. Die Arie des Hasses, „Plus on connait l'amour", ist der Grundlage nach aus der Arie des Jupiter aus Philemon und Baucis (S. 8) entlehnt. Der Chor aus demselben Festspiele, „Re superno", ist in Armida zu einem Balletsatze verarbeitet; auch die Beschwörungsscene Hidraots und Armidens ist der Grundlage nach schon im Telemach enthalten. Hat es einmal in der Sitte der Zeit und in ihrem Bedürfniss stets neuer Musikwerke gelegen, ältere Sätze neu zu verwenden, so kann auch in Armida dieser Brauch keine weitere Verurtheilung finden; nur werden wir stets streng fragen müssen, ob der entlehnte Satz auch der neuen Absicht entspricht; — und wie auch die Antwort ausfalle, stets werden wir der Ueberzeugung sein, dass kein entlehnter Satz sich so vollkommen für Wort und Situation eignen könne, wie ein aus beiden unmittelbar hervorgegangner. Dies Urtheil würden wir aber ebensowohl gegen die Italiener, ebensowohl gegen Bach, Händel, Mozart festzuhalten haben.

Die Ouvertüre, C-dur, beginnt mit einem marschartigen Satze, brav aber einfach, dem ein zweiter Gedanke folgt (er ist schon Th. I, S. 193 von uns angedeutet),



vielleicht den Schmerz, die Reue Armidens (einst der Zauberin Circe) andeutend. Nach fanfarenartigem Schlusse folgt der Hauptsatz. Das Motiv —



ist klein, spielend, aber rührig. Wohl mag dem Meister „die Abentheure“ vorgeschwebt haben, diese bunte, gaukelnde Muse der Romantik und der Odyssee, die lustig und verwegen auf dem leichten Ross mit wehender Mähne hinaussprengt, sie weiss nicht wohin, zu kämpfen, sie weiss nicht wozu. Aber die schillernde Farbe, den phantastischen Flug, den hatten erst Haydn und Mozart anzubahnen, erst Weber zu versuchen in seinem Oberon, und Beethoven zu erreichen. Es ist Niemandem Alles gegeben, sondern die Kunst ist das Tagewerk für alle Künstler und ruft jeden zu Seiner Zeit ans Werk. Glucks Ouvertüre ist den äginetischen Bildwerken vergleichbar mit ihren gefrornen, zu Allem lächelnden Gesichtern und den eckigen Gliedern. Aber der Alte hat genuggethan, für seine Zeit, — und auch für uns, wenn unsre Phantasie nachhilft; und ohne sie hat auch Beethoven und Homer nicht genuggethan.

Seitensatz und Schlusssatz (es ist Sonatenform) sind klein und

gering, der erstere (Armuth jener Zeit!) zum Hauptmotiv zurückgreifend, der letztere nicht minder. Im zweiten Theile tritt wieder das Hauptmotiv auf, aber gegen ein anderes von nachsinnender, wehmüthiger Bedeutung;



man empfindet, bisweilen erräth man wenigstens den Verlauf in der Seele des Meisters. Zuletzt kehrt — und das war im Telemach nicht geschehn — jener Zug schmerzlicher Reue als Schluss der Ouvertüre wieder, und sobald sich der Vorhang hebt, wird Armida vor uns stehn und wir werden wissen, auf wen jener Zug deutet.

Krieg, Reue, Abentheuer der irrenden Ritterschaft, Mitleid, Klage um die unholde Schöne: das ist der Gedankenzug Glucks. Allein die Kunst, — sie im Ganzen, nicht blos sein Kunstvermögen, — war nach Formgewandtheit und Orchestration noch nicht ausreichend. Die Instrumentalmusik, die reine Musik hatte erst die zweite Stufe ihrer Entwickelung betreten. Nur sein Gedanke war gross und vollständig; sein Werk konnt' es nicht sein.

Armida selbst war diese „Abentheure", die wunderschöne Verkörperung dieser Muse des Mittelalters.

Und Marie Antoinette selbst war in all' ihrem Unbedacht und ritterlichen Edelsinn, in all' ihrem Irren und Tiefschaun diese wiedererstandne „Abentheure" oder Armida.

Jetzt hebt sich der Vorhang. Armida mit ihren Vertrauten. —

Hier erleidet Gluck die erste Strafe für sein unerwogen Festhalten an Quinault. Eine ganze Reihe einzelner Liedsätze für drei weibliche Stimmen breitet sich aus. Erst Phönize mit zwei Sätzen in F-dur, dann Sidonie mit zwei Sätzen in C-dur, dann beide mit zwei Sätzen in C-dur, — alles das im 3/4-Takt, alles das artig,

sanft, nichtsbedeutend, ermüdendes Einerlei. Dann wieder Phönize (D-moll 4/4) und wieder Sidonie, abermals Phönize, dann beide. Denke man sich beliebige Melodien, immer muss Einerlei und Ermüdung dieser Anhäufung kleiner Liedsätze folgen.

Endlich spricht Armida! — „Mitten unter ihrem Gefolge (sagt Reichardt*)) deklamirt sie allein heroisch, von der edelsten Instrumentalmusik in bedeutenden Rhythmen begleitet, während ihre Damen auf französische Chansonsmelodien singen.“ Stolz, ja Hoffärtigkeit und Verdriesslichkeit sprechen aus ihrer Weise. Es ist nicht blos der Ausdruck der Worte**), sondern der des Karakters, der hier spricht. Mächtig durch Stellung, Reiz und Zauberkraft, sieht sie den schwachen Oheim ihr unbedingt ergeben, vernimmt sie nichts als den Laut tiefgebückter Schmeichelei. Da muss Hochmuth und Ueberdruss emporschiessen und das Verlangen nach einem ebenbürtigen Feind oder Genossen. Hier, in der ersten Scene, wird ihr Karakter darauf angelegt.

Wie seltsam selbstvergessen hat Gluck später auf sein Werk zurückgeblickt! es muss noch während seines jetzigen oder während des letzten Aufenthalts in Paris, 1779, gewesen sein. Gretry erzählt: „Ich weiss, dass Gluck in Armida eine Scene voll Anmuth, Weichheit und Empfindung geschrieben hat; es ist die zwischen Rinald und Armida, „Armide, vous m'allez quitter“. Der gute Greis sprach, von religiösem Gefühl getrieben, oft aus: „wenn ich verdammt werde, so ist es um dieser Scene willen.“ Wahrlich, auf allzutiefe Zärtlichkeit war diese Armida nicht angelegt, mit dem hohen Wuchs, mit dem wilden Gelock des Prachthaars und den

*) Der wackre geistvolle Künstler mit dem hellblickenden Auge, — wie gern hört man den Mann in seinem Fache! — er hat 1805 in seiner berliner musikalischen Zeitung S. 110 gesprochen.

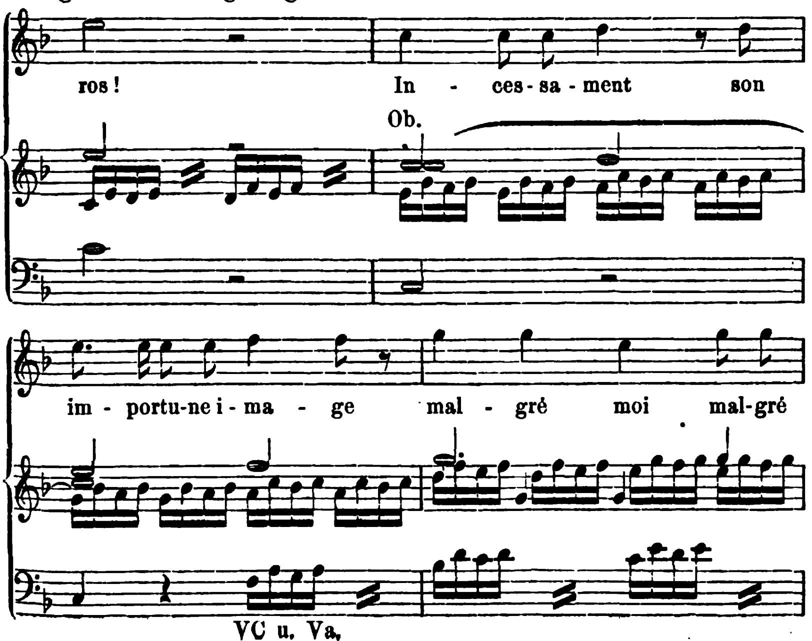
**) Je ne triomphe pas du plus vaillant de tous.
Renaud, pour qui ma haine a tant de violence,
L'indomptable Renaud échappe à mon courroux.
Tout le camp ennemi pour moi devient sensible,
Et lui seul, toujours invincible,
Fait gloire de me voir d'un oeil indifferent.

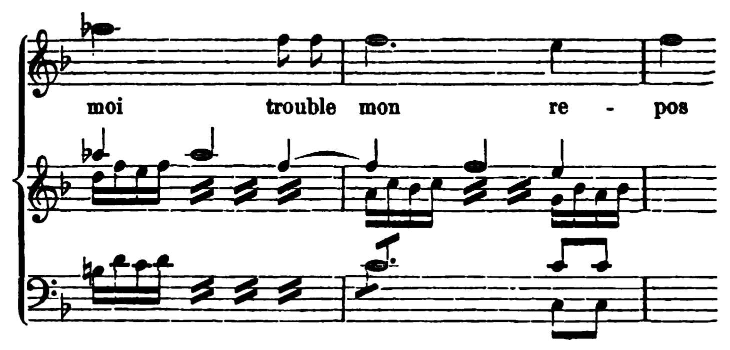
fast zusammenstossenden Augenbrauen über den tiefen Augen und dem kräftigen Oval des warmen Antlitzes! Die wenigen Momente einer Zärtlichkeit, an die sie selbst kaum glaubte, waren das Einzige, was die feindselige Zauberin uns und unserm Mitgefühl nah stellte; sie waren ihr einzig Labsal in einem Leben voll Zorn und Gram.

Und wie fest wird der Karakter in gleicher Bahn geführt! Nach dem ersten Gesang Armidens (G-moll ⁴/₄) fliesst wieder das Geschwätz der Zofen heran, und abermals spröde und hoffärtig tritt Armida dazwischen mit dem Gefühl tiefer Kränkung:

> Les enfers ont prédit cent fois,
> Que contre ce guerrier
> Nos armes seront vaines,
> Et qu'il vaincra nos plus grands rois!

und ihr Stolz schwillt auf zu schwertreffendem Zorne; der Gesang dringt über dem gährenden Orchester Schritt für Schritt aber unbeugsam, wie gegen einen harten Feind, vorwärts, bei der Erinnerung an so viel gefangne hé—





und geht dann in Rezitativ über.

Nun kommt der Oheim heran, ein schwachgeborner und noch schwächer gewordner Greis, ein Kartenkönig, durchaus legitim, der vor Allem auf Deszendenz hält, eigentlich eine blosse Anstandsfigur, damit Armida nicht alleinstehe. Ein kleinlich-pomphafter Paradesatz (nur zehn Takte) führt ihn und seine kleine Garde ein. So gering die Person, so meisterhaft ist die Zeichnung; Alles hat Gluck angewendet um das Bild des ausgehöhlten Alten zu vollenden. Die Stimme ist Bass, aber in hoher Lage zwischen d oder c und $\bar{\text{e}}$ oder $\bar{\bar{\text{f}}}$, immer nach oben gedrängt, z. B. gleich Anfangs so;



und dies ist nicht etwa blosse Rücksicht auf die gewöhnliche hohe Lage der französischen Bässe, sondern Absicht des Tonsetzers, der die Stimme durch die hochgezogene Lage der begleitenden Geigen gleichsam mit Gewalt noch hinaufzieht, z. B. zum vorstehenden Satze so,



und gleich darauf in hohlen Oktaven so,



und bald danach sechszehn Takte lang durch die zwei Oktaven höher mit der Singstimme gehenden Geigen. Dies ist offenbarer Karakterzug, sowie die gleich Anfangs (bei „la mort, qui me menace") kläglich-äolisch nach der Unterdominante verlangende und doch sich noch aufrecht erhaltende Modulation. Im Uebrigen ist die Arie so ein melismatisches Geschiebe, wo jedes Wort gesungen wird, ohne dass das Ganze zu fester Gestaltung käme; auch die Rhythmik, — Abschnitte von 4, 3, 2+2, 2 + 1 (+ 1, Zwischenspiel) 3 — ist locker, ungeordnet; kurz Alles ist haltlos, wie der Alte selber.

Das sind denn in den Augen der Italienischen ebensoviel Unverzeihlichkeiten.

Aber warum hat Gluck sich auf dieses kleine froschkalte Königlein eingelassen? — es giebt nur eine Antwort: weil Quinault es aufgeschrieben hat. So, wie sie dasteht, ist die Figur ganz überflüssig. Ein einsichtiger Dichter neuerer oder der gluckschen Zeit hätte diesen Hydraot weggelassen, oder zu etwas gemacht. Vielleicht konnt' er allein zauberkundig und damit Armiden als deren böser Genius dienstwillig sein; dann mocht' er als gebrechlicher Greis auftreten, in dem sich erst zu rechter Zeit der Höllenfunke zu graunvoll düsterer Lohe entzündete. Dann hätt' auch der Komponist Zielpunkte der Erhebung und Entzündung gefunden, auf die er in fester Richtung und Gestaltung losgehn konnte. Der Mangel daran ist der eigentliche Grund der Gestaltlosigkeit jener ersten Arie Hydraots; in ihr scheint in der That mehr Reflexion und „esprit" oder Klüglichkeit, als gestaltende künstlerische Kraft zu walten.

Und seltsamerweise muss nach Quinaults verhängnissvoll beibehaltener Anordnung gleich nach einer Zwischenarie Armidens wieder der Alte mit einer zweiten Arie heraustreten. Wir sehen voraus, wie sie werden muss, und doch überrascht uns wieder diese französisch fröstelnd-witzige Tonspinnerei, der Gemüth und musikalisch feste Gestaltung fremd sind. Das muthet Einen an, als trät' auf einmal ein Mensch aus einem vergangnen Jahrhundert heran und wollte mit uns verhandeln. Miene, Blick, Geberde, Haltung, Kleidung, jeder Schritt, jeder Gedande — Alles gehört einer vergangnen Welt an, hat zu uns und unserm Tage keine Beziehung, kein Verhältniss. Dazu das Gesicht wachsbleich, das Auge bewegungslos, kalt, stechend; ein fröstelnder Hauch weht leis' über die schmal eingezogenen Lippen, ein eigner Duft lässt ganz unbestimmt — ist es Verwesung? — Leben ist es nicht! — sich spüren.

Auch die beiden Arien Armidens, vor und nach der zweiten Hydraots, gehören mehr Quinault als Gluck an. Gluck hatt' es verdient!

Aber nun beginnt Seine Oper. Das Bisherige war die dichterisch ungeschickte, weil musikalisch unmögliche Exposition. Von Seite 35 der Partitur ist er frei von den Banden der unmusikalischen Dichtung, und übt sobald es möglich seine alte Macht.

Nun tritt der Chor auf, Armidens Reiz und Sieg zu feiern, straffe kriegerische Fröhlichkeit, festlich und stolz, besonders im dritten Satze,





der sich gleich zu den Worten „tout l'univers retentit de sa gloire!" wiederholt, im Prunk überfliessender Rhythmen (2 + 4 = 6) ausgebreitet. Wie hell und klar tönt das in seinem frischen C-dur! Natürlich ist Tanzbewegung dabei, die sich dann in einem netten Tanzliede fortsetzt. Anmuthsvoller Chor- und Sologesang*) schliesst an, Alles ist Ein glanzvoller Strom der Huldigung, wie er der mächtigen und jugend-schönen Fürstin wohlansteht.

Hier ist Alles Musik, fliessende, natürliche, von Gemüth zu Gemüth strömende, sichergestaltete Musik. Wieder steht das Reflektive dicht neben dem Rein-Künstlerischen, jenes, wo dieses unmöglich war, dieses, wo sich ihm die Pforte eröffnen liess. Wieder erkennt man, wie die Meinung von Glucks reflektivem Karakter (Th. I, S. 447) hat entstehen können, und wie irrig sie war.

Jetzt tragen sie Aront herbei, der berichtet, wie ein einziger Krieger alle Gefangnen befreit. Alles ist erstaunt, betroffen; der Fageruf „Un seul guerrier!" verbreitet sich allmählig über Alle, Armida, die Begleiterinnen, der halbe Chor (Diskant und Bass — geschiedne Stimmen), die andre Hälfte (Alt und Tenor — gedrängte Stimmen) fassen ihn nach einander, bis Alle in den Ausruf „ciel!" zusammenschlagen. Aront erzählt weiter, Armiden verräth den Sieger ihr Herz: „O ciel, c'est Renaud!" — und Aront bestätigt: „C'est lui-même."

Alles ist verstummt. Endlich regt sich das Orchester in seiner Tiefe, dann finden die Solostimmen Worte, dann der Chor, —

*) Es sind drei Solosätze; in der Partitur ist der zweite und dritte mit „Sidonie" überschrieben. Dies scheint ein Irrthum, nur der dritte hochliegende kann ihrer hohen Stimmlage gehören, die beiden ersten haben Phönizens tiefere Stimmlage.





dieser bei der Triolenbewegung des Orchesters. Alles will auf den Feind! rächen die Schmach, ihn bestrafen. Das Orchester wälzt sich der empörten See gleich im Ungestüm daher, den Chor mit fortreissend, der die Worte: „Qu'il n'échappe pas à notre vengeance!“ mehr stossweise, wie von fremder Macht getrieben, hinausruft und das letzte Wort in der Lust des Zornes förmlich hinausjauchzt. Chor und der Verein der Solostimmen greifen antistrophisch ineinander, immer breiter und wüthiger schwellen die Wogen der Musik. Es ist ein Prachtgemälde, ein Bild des wilden Ares; er schreitet auf empörten Wogen daher.

Hier ist der ganze Gluck! und hier ist er ganz Musiker. Aber er ist mehr, er ist hier wieder der ganze Dramatiker. Nicht blos der Gedanke der Scene, der Quinault gehört, sondern die Ausführung von Moment zu Moment ist dramatisch. Unser braver Reichardt spricht aus: „Nirgends ist Gluck in seiner Theatermusik mehr Dichter und Schauspieler, als in der Rolle der Armida . . . . . . (er) deutet Auffassung und Spiel an.*)“ Es ist wahr. Aber es gilt von allen Partien der Oper, wo ihn nicht der Text gehindert hat, namentlich von diesem Chor, der den Schluss des ersten Akts bildet. Er muss nur nicht nach gewöhnlichem Theaterschlendrian blos abgesungen werden von festgewurzelten Sängern, allenfalls mit „Schritt vor!“ und „Schritt zurück!“ und herkömmlichem Armgesäbel. Er muss ein volles Bild kriegerischen Auszugs geben, Waffenergreifen, Hinausrücken der Schaaren, Heranstürmen

*) a. a. O.

andrer. Und die Wogen der Töne müssen majestätisch heran sich wälzen und schwer in voller Wucht fallen, nicht in gedankenloser Hast vorübergestäubt werden, wie märkischer Sand vom trocknenden Ostwinde.

Merkwürdig ist bei so manchem Zeichen unvollkommner Technik das Hervortreten vollkommen genügenden Geschicks im rechten Momente. Geist und tiefe Anschauung ersetzen und gewähren diesem Gluck — aber nur ihm, dem schuldlos Unvollendeten haben sie es gewährt! wehe dem, der in Arbeitscheu auf gleiche Gunst zählt! — sie gewähren ihm, was der Moment heischt. Dieser Chor hätte vom durchgebildetsten Musiker, nach den Bedingungen scenischer Darstellung, nicht wirkungsreicher ausgeführt werden können. Zuerst wird, das ist der Anfang des Chors, das Thema festgestellt,

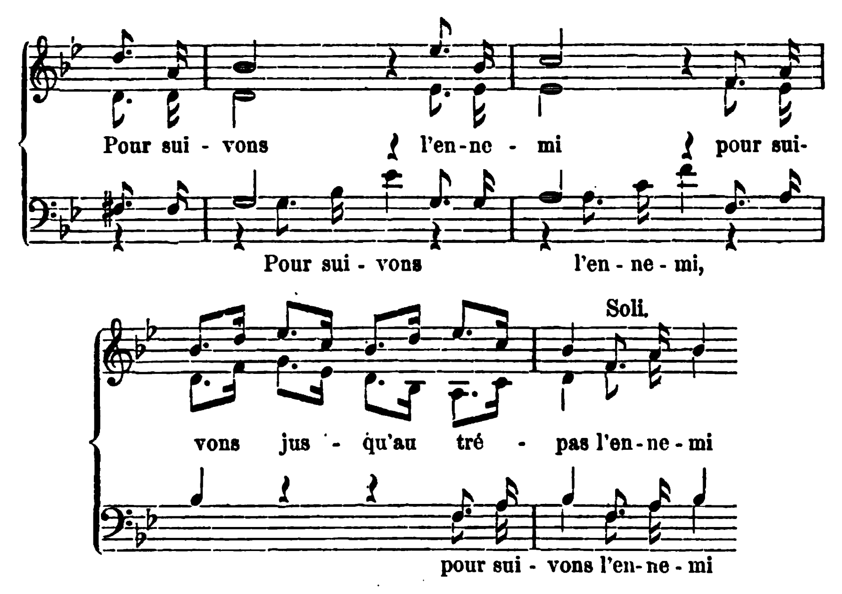


der Chor in Oktaven, das Orchester ebenfalls. Die Modulation wendet sich aus dem lebenquellenden B-dur nach G-moll, gleich wieder nach Es-dur und nach C-moll zu einem Halbschlusse. Hier treten die Solostimmen (in Oktaven) mit Tenor und Bass des Chors in Wechselrufen gegeneinander, während über dem in Triolen fortrollenden Orchester Diskant und Alt des Chors



den festen Anhalt für das Ganze bilden. So rückt der Satz von C-moll nach D-moll, nach G-moll*), — und hier tritt der Chorbass mit seiner durchdringendsten Gewalt gegen die andern Chor- und die Solostimmen, —

*) O. Jahn bemerkt in seiner Karakteristik Glucks im Mozart: man treffe bei Gluck mehr diese Verpflanzung der Sätze, als kunstreiche Verarbeitung; jene Verpflanzung sei aber die kunstloseste Art der Ausführung. Wir dürfen dem verehrten Mann um so weniger widersprechen, da er unsre eigne Aeusserung in der „Musik des neunzehnten Jahrhunderts" für sich hat anführen können. Er hat in beiden Theilen seines Ausspruches recht. Allein wir geben erstens zu bedenken, dass gerade die Verpflanzung die nächstliegende und klarste Verwendung eines Satzes ist, der dabei getreu festgehalten und zugleich in ein neues Licht (einen neuen Ton) gestellt, erhoben oder gemildert wird, — daher wir sie bei allen Komponisten am häufigsten an-



und wendet sich wieder zum Hauptsatze zurück. Durch alle Stimmen waltet unermüdliche Schlagkraft und heroischer Geist.

Wenn der Vorhang sich wieder hebt, treten unter einem Vorspiel von reisigem Einherschritt Rinald und Artemidor auf, Rinald „mesuré et avec majesté", — das ist Ueberschrift und ganz getreue Karakterbezeichnung. Gleich der Anfangssatz Rinalds ist ritterlich und jugendlich, musikalisch voll ausgestattet und abgeschlossen. Gluck hatte Eile, das Bild des jungen Helden deutlich zu zeichnen, denn nach dieser Scene und bis zum Schlusse der Oper sehen wir ihn in zauberhafter Umstrickung und Verweichlichung, seinem eigentlichen Selbst entrückt. Es ist gar zu liebenswürdiger Uebermuth unangetasteter Jugend, wenn er auf Artemidors Warnung vor Armidens Reizen und Fallstricken sein

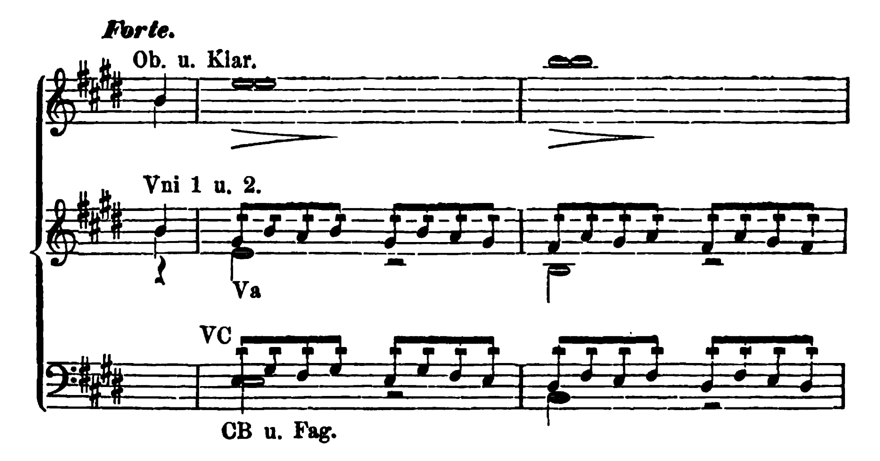


treffen; dann, dass ein vollkommen treffender Satz oft keine Umgestaltung ohne Nachtheil zulässt; endlich, dass nicht der kunstreichsten, sondern der wahrsten und treffendsten Behandlung der Vorzug gebührt.

fröhlich in die Morgenluft hinaussingt, da man ihn so bald vom Zauberschlummer bewältigt niedersinken und seine Augen schwer sich schliessen sehen wird.

Und nun treten Hydraot und Armida mit arger Zauberkraft gerüstet auf und rufen die Dämonen der Unterwelt. Merkwürdig und lehrreich für jeden Musiker, der lernen will! Bis Seite 35 der Partitur geht Gluck gefesselt und gebückt unter den Unzukömmlichkeiten des Gedichts; von da an ist Alles vortrefflich, um hundert Jahr jünger, Alles voll Leben und Bedeutung.

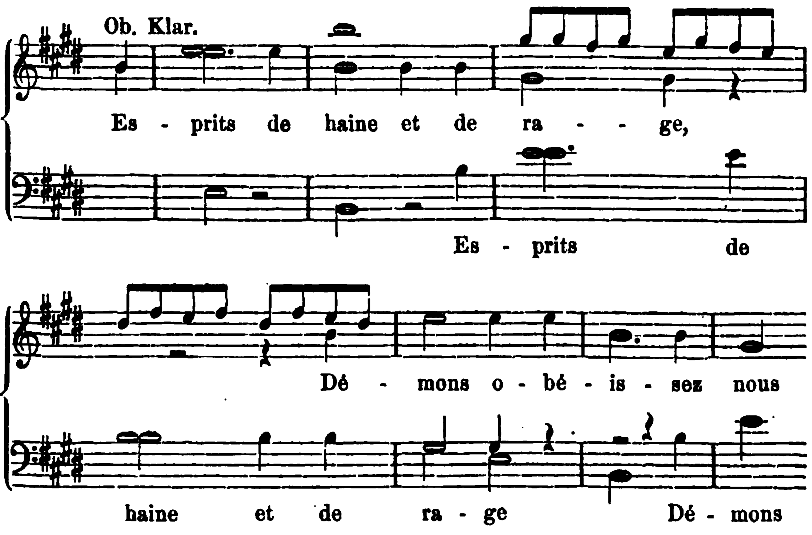
Wir Nordländer denken uns Zauber und Beschwörung in feuchte Grotten, in das Finster unheimlicher Nacht verborgen; unsre Spukgestalten sind unsichtbar oder in Dunkel gehüllt und von unsicherm Flackerlicht verstohlen, flüchtig angeleuchtet; es sind Nachtgespenster, und der Zauber ist ein Werk der Nacht. So bei uns. Dort im Orient ist es anders; da scheut der alte Hydraot und sein Zögling Armida nicht das Glutauge der Sonne. Die Beschwörung beginnt, — entbrennt, möchte man sagen, im funkelnden E-dur; dunklere Lohen schlagen bald empor und überschleiern allgemach den allzuheitern Himmel mit Glutdampf. In der Musik sind die einfachsten Mittel vollkommen genügend, wenn sie recht verwendet werden. So —





setzt das Orchester ein. Das fegt wie auf Drachenflügeln pfeifend und rauschend und lastschwer daher, und diese Rufe der in solchem Verbande schreierischen Oboen und Klarinetten und der nachhallenden Tiefe, die bald noch drängender einander folgen werden, sie reichen, wenn irgend ein Ruf, bis in die Hölle nieder.

Eben so fest geschlossen verschlingen sich dann die beiden Singstimmen. Wir haben vorher Hydraot den Lehrmeister Armidens genannt, — es war ein Einfall. Jetzt, bei der That, ist das erregte Weib voran. Eng und fest



greifen die Singstimmen in einander und mit ihnen die Rufe der Tiefe und Höhe im Orchester; dann ketten sich jene in Ok-

taven aneinander in finster entschlossener Einmüthigkeit. So dringt der unerbittliche Zug der Beschwörung in gleicher Schärfe zum Ziel. Nur einmal, bei den Worten „(cachez vous) sous une agreable image, enchantez ce fier courage par les charmes les plus doux," greift Armida zu weiblicher Heimlichkeit, das Orchester geht ganz leise beiher, die Achtel, zuvor in ♫ vibrirend, kommen einfach wie auf schleichendem Fusse heran. Dann gleich — nur nach sieben Takten des pianissimo — jauchzt der Hass wieder auf in Armiden und den Geigen;



Hydraot und die Orchesterstimmen unterstützen.

Lehrreich für den Musiker, besonders unserer Tage, ist auch hier Glucks Enthaltsamkeit. Für diese gewaltsame Scene genügen ihm neben dem Quartett Oboen, Klarinetten und Fagotte, obwohl er im Orchester Hörner, Trompeten und Posaunen zur Verfügung hat. Wieviel Posaunen und Tuben, Pikkolflöten und Flageolettgeigen hätte die moderne Schule für einen solchen Moment aufgeboten! Man wende nicht ein; „die damalige Zeit!" Wir haben allmählig erfahren, dass man damals gar nicht arm und karg war an Mitteln, namentlich Gluck; die Kompositionslehre und die Biographie Beethovens weisen nach, dass auch dieser letzte der grossen Meister dieselbe weise Sparsamkeit geübt hat, wie Gluck. Will man noch einen Gewährsmann, so nennen wir Napoleon I. Dessen Grundmaxime war, nach seinem eignen Ausspruche: dem gehört der Sieg, der die letzte Reserve hat.*)

*) Spontini, der in Bezug auf deutsche Musik oft irrte und fehlgriff, doch mehr Kunde, Verständniss und Theilnahme für sie hatte, als irgend ein

An sich, wir haben es schon gesagt, ist diese Beschwörungsscene ein Meisterbild. Im Drama ist sie der Theatersprache nach ein blosses Setzstück, ohne innern Zusammenhang mit dem Ganzen und ohne sichtbare Folgen, nämlich im Sinn der Scene. Denn was nun bald zum Vorschein kommt, ist lieblichen, einschmeichelnden Sinnes; die finstre, gewalthätige Beschwörung hätte vor Allem das Erscheinen der Dämonen, in Schrecken der Hölle gehüllt, zur Folge haben und ihre grausen Gestalten hätten sich dann auf Armidens Geheiss in verführerischen Zauber verwandeln müssen, um von jener Scene in die folgende hinüberzuführen.

Uebrigens hat die Scene ihr (weit schwächeres) Vorbild in Glucks Telemach.

Rinald naht, Hydraot und Armida ziehen sich zurück, der Zauber beginnt.

In der reizenden Landschaft, die den jungen Helden aufnimmt,

Italiener und Franzose von Bedeutung, der sich gegen den Verf. oft „einen Schüler Glucks“ (im geistigen Sinne) genannt, unternahm in gutem Glauben, die Instrumentation der Armida zu bereichern und setzte namentlich zu der Beschwörungsscene Hörner, vielleicht auch (wir erinnern uns nach 20 — 30 Jahren nicht mehr genau) Posaunen. Der Verf., der jenen verehrte und von ihm freundschaftlich aufgenommen war, durfte wagen, dem Meister sein Bedenken auszusprechen, wurde aber mit der Versicherung zurückgewiesen, Gluck selber würde heut zu Tage so instrumentirt haben.

Wenige Morgen darauf wurde er zu Spontini gerufen, der ihm heiter und freundlich lächelnd entgegenkam und sprach: „Sie sehen, ... dass ich in unserm Streite recht gehabt; lesen Sie hier den eigenhändigen Brief des Kronprinzen.“ — Und was enthielt der Brief? Der Prinz (nachher Friedrich Wilhelm IV.) schrieb dem Meister mancherlei Verbindliches, beschwor ihn aber dann, künftig Gluck unverändert zu lassen. „Der Beryll“, schloss der Brief beissend genug, „ist ein edler und glänzender Stein, aber neben Diamanten nimmt er sich nicht gut aus.“ So, wenn nicht wörtlich, doch dem Sinne nach, lautete der französisch geschriebne Brief, den Spontini ganz zufrieden dem Verf. als seine Rechtfertigung hingab.

Und wahrlich, Spontini war ein sehr gescheuter Kopf, sogar ein argwöhnischer Karakter. Aber hier trug es seine Arglosigkeit davon; er dachte gar nicht daran, dass der Prinz ihm eine Lektion habe geben wollen, so sicher machte ihn sein gerechtes Selbstgefühl. Er hatte nur die vorherigen Artigkeiten gelesen, nicht die Kritik seines Eingriffs in Gluck aufgefasst.

entfaltet nun das Orchester ein Naturbild, wie wir schon eins im Orpheus gefunden, aus Naturklängen und süsser Träumerei gewebt, Die taubensanfte Flöte führt die Melodie,



die Violinen fliessen sanft darunterhin in gleichmässiger Bewegung, Oboen, Horn, Klarinette hauchen verhallende Töne hinein, die bald in andrer Ordnung (Horn $\bar{a}$, Klarinette $\bar{\bar{a}}$, Oboe $\bar{a}$) wiederkehren, wobei die Oboe sich zu einer kleinen Nebenmelodie, wie zufällig hineingekommen, herbeilässt.

Und nun der Gesang. Man kann nicht sagen, dass der Gesang Hauptstimme sei, er findet sich in den einheitlich fortfliessenden Orchestersatz hinein; das Naturbild ist Hauptsache, der Sänger giebt sich dem Anschaun hin und spricht, was er allmählig schaut, allmählig aus; die Pausen des Gesangs gehören dem Umherschaun. Dies ist ganz dem Texte gemäss, der Zug für Zug die Natur schildert, —

Plus j'observe ces lieux et plus je les admire (4 Takte Zwischenspiel) ce fleuve coule lentement (1 Takt) et s'éloigne à regret d'un séjour si charmant (2 Takte) les plus aimables fleurs u. s. w.

es ist, was mehr sagen will, vollkommen der Situation und Stimmung des einsam Wandelnden gemäss, der vom eignen Gefühl und dem wirkenden Zauber aus sich selber entrückt und der Natur hingegeben wird. Hier also geschieht mit Recht, was man in den meisten Fällen zu tadeln hätte, der Gesang verfliesst in dem Orchester.

Und dabei, welcher Gesang! z. B. in dieser Stelle,





von „rivages“ an! die Melodie ist fliessend, ganz untergetaucht in träumerische Weichheit und Zärtlichkeit, ohne einen Augenblick lang den Adel und die Grossheit aufzugeben, die Rinalds Karakter zum Grunde liegen. Man muss dergleichen Schritt für Schritt prüfen, — z. B. bei „enchanté“, — um es vollständig zu fassen. Diese Scene verdient es; denn sie hat in Wahrheit nicht ihres Gleichen.

Wir können indess nicht vorübergehn, ohne eine Schulfrage in das Auge zu fassen.

Es ist bekannt, dass die ältere Theorie die Folge von grossen Quinten (wenn dieselben Stimmen eine Quinte, z. B. c — g, und

unmittelbar darauf noch einmal eine Quinte, z. B. d—a oder h—fis geben) als absolut verwerflich bezeichnet, ohne sich weiter auf Gründe einzulassen. Die Kompositionslehre (und vor ihr schon G. Weber) hat das Urtheil der alten Lehre in manchen Fällen gelten lassen, in andern ungerechtfertigt befunden, indem sie reihenweis aus allen Meistern Quintenfolgen aufgewiesen und daran erinnert, dass man nicht mit einem oberflächlichen „Schlecht!" oder „Uebelklingend!" darüber hinfahren, sondern Wirkung und Ursache genauer untersuchen müsse.

Hier, im vorstehenden Satze, finden wir nun die Quinten reihenweise; bei 1, 2, 3 zwischen Flöte und Violin, bei 4, 5 zwischen Singstimme und Bass. Was ist davon zu halten?

Stellen wir vor Allem die Thatsache fest. Wir haben genau aus der pariser Partitur abgeschrieben, indess die alten Drucke sind oft sehr fehlerhaft; sollte nicht ein falscher Abdruck anzunehmen sein? — Der Einblick in Glucks Handschrift würde entscheiden; allein wir kennen dieselbe nicht, sie existirt wahrscheinlich nicht mehr. Gleichwohl spricht Folgendes für die Richtigkeit der Mittheilung. Vor Allem ist gerade die Armidenpartitur besonders korrekt gestochen. Dann ist die Abfassung gar zu deutlich, als dass man die Richtigkeit des Drucks anzweifeln könnte. Zuerst nämlich tritt S. 83 der Partitur diese Stelle (wir bezeichnen sie mit A)



zweimal, wie man sieht, ohne Quinten auf, dann S. 86 abermals zweimal ohne Quinten in A-dur. Dann erst, S. 88, stellt sie sich mit auf- und abgehenden Quinten $\begin{pmatrix}\text{fis} & \text{g} & \text{fis}\\ \text{h} & \text{c} & \text{h}\end{pmatrix}$ wie bei B dreimal hintereinander auf. Man könnte c h in den Geigen für einen Stichfehler halten und dafür (wie bei A) die Noten c d setzen. Allein dann müsste vor der ersten Note kein ♮ und vor der andern ein ♯ stehn, das heisst, man müsste bei zwei Noten vier Fehler annehmen, — und zwar

dreimal hintereinander. Das ist doch nicht wahrscheinlich, so wenig wie, dass dieselbe Stelle siebenmal gleichmässig wiederholt worden wäre.

Hat also Gluck die Quinten mit Absicht gesetzt? — Mit bewusster schwerlich, das ist nicht Künstlerart und wäre für ihn zu spitzfindig. Er hat, scheint uns, den Gedanken so klar und fest, wie er bei A viermal in Dur auftritt, gefasst. Nun versinkt die Musik tiefer in jene Träumerei. Hier, in Moll, kommt ihm das lufthohle, glattgleitende Wesen der Quintenfolge in das Gefühl, noch erhöht durch das Klangwesen der hohlen Flöte über der Geige — und das schreibt er getreulich aus seiner Seele ab.

Nicht die abstrakte Regel, und nicht die Sonderlingssucht von ihr abzuweichen bestimmt den Künstler, sondern blos seine innerliche Anschauung des jedesmaligen Moments. Weh ihm, wenn er die Regel nicht zuvor begriffen und das Wahre in ihr sich angeeignet hat! und weh' ihm, wenn er im Augenblick des Schaffens sich ihrer bewusst ist!

Zur Oper zurück!

Rinald hat sich seiner Waffen entledigt und ist in Schlummer gesunken. Nymphen, Hirten schweben im Tanze mit Lied- und Chorgesang heran; zuerst eine Najade, in deren Lied Strophe für Strophe ein fernes und ein noch ferneres Echo der letzten Worte hineinhallt, ein reizendes weiches Spiel dreier fern und ferner aufgestellten Singstimmen. Der folgende Chorreigen mahnt frisch, gelind antreibend, der Jugendlust zu geniessen; noch drei Sätze, Tanz und Gesang, alle voll Reiz, voll lieblicher Schmeichelei, folgen.

Reichardt sagt, diese Stelle bei Lully und Gluck vergleichend: „Bei Lully schläft Rinald einen ruhigen Schlaf, bei Gluck träumt er lieblich."

Nun tritt Armida vor, mit einem Wurfspiess bewaffnet, Rinald zu tödten. „Aus dem reizenden Gesange der Najaden*) erhebt

*) Reichardt.

ihre Deklamation sich dergestalt, dass man fast davor erschrickt und wie diese in dem herrlichen Monolog:

> Enfin il est en ma puissance,
> Ce fatal ennemi, ce superbe vainqueur!

durch das obstinate heroische Vorspiel angekündigt und durch alle Empfindungen des grausamen Entschlusses, der durch den Anblick des schönen Helden gehemmten Wuth, des Mitleids, der Scham, der Bewunderung, der Liebe und der Hoffnung auf die Wirkung des Zaubers mit treffender, schauerlicher und hinreissender Wahrheit hindurchgeführt und begleitet wird."

Wir mögen den Worten des alten Kenners nur wenig Andeutungen zufügen. In A-moll tritt Armida auf und hebt ihr Rezitativ an. Bei der Erinnerung an die Schmach, die ihr durch die Befreiung der Gefangnen widerfahren, wendet sich der Satz nach H-moll; sie erhebt abermals den Stahl (E-moll) und fühlt sich wieder entwaffnet und (quel trouble me saisit) ihr Zornfeuer erlöschen (B-dur) bis der nochmals erneute innre Kampf mit dem hinsinkenden



endet. Nun ist ihr Zorn erloschen, der zitternde Arm versagt sich dem Hasse, der ihn bewaffnet hatte. Diese Umkehr der Gefühle ist mit kurzen entschlossenen Zügen sprechend und rührend hingestellt; die Arie, die in G-dur das Rezitativ krönt, — „Ah quelle cruauté de lui ravir le jour" ist Schwärmerei der jungen, zauberschnell erwachten Liebe, die erste Zärtlichkeit in dieser herb angelegten Seele, die selbst verwundert scheint über das neue Gefühl,

und den Stolz noch nicht ablegen kann, der sie bisher ganz erfüllte.

Wie rührend ist die Arie für den, der bei ihr des ersten herben Auftretens der feindlichen, nun überwundenen Jungfrau denkt! Und wie wird ihr Schicksal sich erfüllen!

Diese Arie ist wieder eins von den orchestralen Geweben, auf denen der Meister seine Gestalten zu zeichnen liebt, wenn Naturleben den Hintergrund bildet. Hier führt die Oboe*) den Reigen der Instrumente. Die Einleitung der Arie bildet sich so,



*) Die Oboe mit ihrem feingezognen leicht sentimentalen Klang' ist hier ganz an ihrer Stelle. Gleichwohl hat die sehr häufige Verwendung der Oboe (und des Fagotts) in Glucks Zeit auch noch den äusserlichen Anlass, dass dies Instrument früher ausgebildet war, als Klarinette und Bassethorn, die erst durch Mozart zu höherer Geltung kommen konnten, nachdem ihre Behandlung vervollkommnet war. Beethoven fand dann alle Mittel zu vollkommen freier Verwendung bereit.

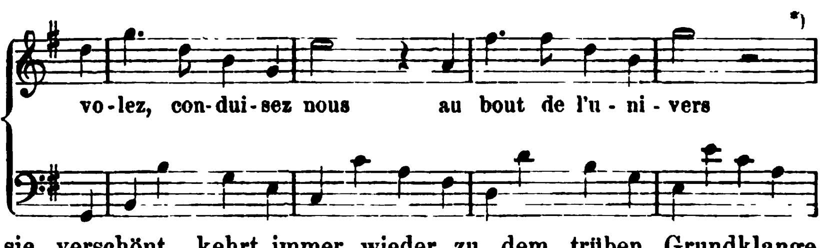
dass der Fagott eine begleitende Figur der Oboe gegenüberstellt, getheilte Violen in synkopirter Bewegung den Körper der Harmonie bilden, der Bass das Ganze in festen Pulsen zusammenhält, die Violinen mit klangausfüllenden Flöten flatternd und zuckend hineinschweben. Denn sie ruft ihre helfenden Dämonen (venez, secondez mes desirs!) und diese schweben und zücken gleich leichten wehenden Flammen nieder und entheben sie mit dem Geliebten der Erde.

Seltsam! ein Gesang der Liebe in — E-moll! wär' es noch für glühende, stolze, triumphirende Liebe in E-dur!

Aber ist es denn Liebe, wahre Liebe, die hier waltet? — dieses auflodernde Entzücken einer Seele, die im Andern die andre Hälfte des eignen Daseins erkennt und in Wonne mit ihm zusammenschmilzt? — Nein! das ist nicht Liebe; sondern ein stolzes herbes Herz wird unerwartet vom Strahl eines geistverwandten, ebenfalls nur dem Ruhme zugewandten Wesens getroffen, gerührt, und träumt sich das lustfunkelnde Gefilde (E-dur) das es sich als Sitz der Liebe denkt, — es träumt ihn blos (E-moll) und höchstens schwankt es zwischen Liebe und Stolz. Gleich zu Anfang des Gesangs verräth sich der Stolz in den Quartenschlägen



und dem spröden Rhythmus; erst bei den folgenden Worten (en d'aimables Zéphirs. Venez, sécondez mes desirs) dehnt sich und schmilzt der Gesang. Nein, das ist nicht Liebe; denn die Liebe vertraut nur sich selber, nicht einmal den Reizen, die ihr helfen könnten, geschweige dämonischem Beistand. — Auch der dumpfe, trübe Fagott wär' ein seltsamer Liebesgesell; und hier schleicht er fast ununterbrochen neben Armidens jugendlichen Accenten her. Und Armida selbst, wenngleich bisweilen ein Lächeln holder Schwärmerei



sie verschönt, kehrt immer wieder zu dem trüben Grundklange dieses E-moll zurück,



der in ihrem von Stolz und Hass aufgesäugten Herzen nistet.

Ein wunderbar seltsam Gebilde, ganz ohne Gleichen unter den Tausenden Liebender, diese Zauberjungfrau mit den sammetschwarzen in sich gewendeten Augen, die nur selten einmal Blitze des Hasses hervorzucken lassen unter der weichen Prachtfülle tiefblonden Haarsturzes, — so würde der rechte Maler sie malen.

Der dritte Akt bringt in Armidens Arie sogleich die Bestätigung unsrer Ansicht. Nicht Liebe mit ihren süssen und bangen Träumen, besorgtes Nachsinnen spricht im Vorspiel und in der Arie. Uebrigens verfällt hier Gluck wieder der gerechten Strafe, sich allzu sorglos oder allzu kühn dem alten Dichter überlassen zu haben. Schon die Arie ist reflektiv gebildet; die folgende Scene der Vertrauten mit ihrem Zofengeschwätz und der schwankenden Armida sinkt noch tiefer. Man muss es aussprechen: Armida ist kein

*) Die sanft verlangende Sexte waltet.

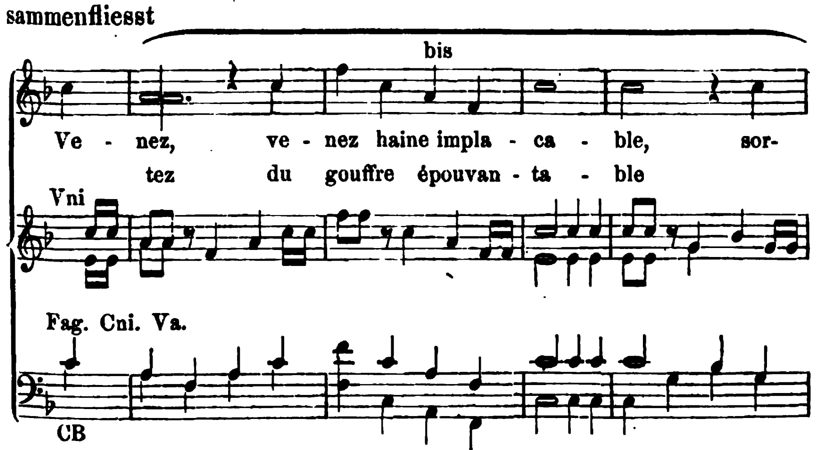
Werk aus dem Ganzen, — deren es überhaupt wenige giebt. Schroffer wie sonst treten die Momente auseinander, in denen Gluck aus dem Vollen gestalten konnte und jene, die ihn mit gebundenen Händen hinter dem Dichter herschleichen sehn.

Einer der ersten Reihe folgt nun wieder. Armida ruft den Hass zur Rettung vor der Liebe herbei. Sie ruft ihn — in F-dur. Der Hass, und F-dur? Ja wohl, denn sie ist in Liebe.

Wieder ertönen die bekannten Rufe der Bläser,



ungefähr wie bei der Beschwörung Armidens mit Hydraot, aber zusammengefasst, nicht abwechselnd. Die schwankende, fröstelnde Geigenfigur, das Wiegen der Bässe, bis Alles in Eine Weise zusammenfliesst



in ein grosses Machtgebot. Hier ist Armida zum frühern, zum wahren Selbst zurückgekehrt, grossartig gegen die Liebe, deren sie sich nicht zu erwehren gewusst, den vertrauten Hass herbeirufend. „Rette mich vor der Liebe! nichts ist so furchtbar als sie!“ Da —



ist das Geständniss! Die Liebe hat sich als ein Fremdes, ihrem Grundwesen Feindliches ihr eingedrängt, sie gleichsam überfallen; — auch hatte sie stets ihre Reize unmächtig gefühlt, Rinald zu fassen und zu halten, und nicht ohne bittre Qual windet sich das Wort „Amour“ (man erwäge den Zusammenklang der Oboen) gleich

einem erzwungnen Geständniss von ihren Lippen los. Die Oboen klagen fort, der Fagott drängt immer weiter in seinen gepressten hohen Tönen bis $\overline{g}$ empor. Und dazu die quälenden Gedanken: „Gieb mir meinen Zorn zurück! Meine Wuth, entzünde sie neu!“ Die Sprache wird mächtiger, einschneidender, ohne dass Armidens gebieterisch ruhige Haltung einen Augenblick verloren ginge.

Glucks Schicksal ist mit dem Armidens verknüpft; wo sie sich erhebt, erhebt auch er sich.

Der Hass tritt auf. Nichts ist bedenklicher, als eine allegorische Person auf der Bühne, wie Gluck sie hier, zum erstenmal in seinem Leben in ernsthafter Bedeutung (denn Amor im Orpheus und Paris war nur Aushülfe) aus Quinaults Händen annimmt. Und wär' es noch ein Dämon in der Einsamkeit seiner Schrecken, oder von ein Paar dunkeln unheimlichen Gehülfen umschlichen! Aber hier ist es „La haine avec sa suite,“ der Hass mit Gefolge, und zwar nach der Verwöhnung aller grosssen Bühnen mit grossem Gefolge. Ein voller Chor singender und tanzender Figuren erstickt den letzten Glauben; der Anblick hört auf, schreck- und grauenerregend zu sein, er wird grotesk.

Gluck hat das Mögliche gethan. Der Dämon (Rezitativ: Ich entspreche deinem Begehr, deine Stimme, bis zu den Tiefen der Hölle ist sie gedrungen) redet scharf, giftig hassvoll, im Orchester geisselhaft treibende Figuren. Und die Arie! das fegt so schadenfroh lustig daher! — wir müssen endlich irgendwo abbrechen; der Raum fehlt.

Den ganzen vierten Akt übergehn wir; er gehört Quinault an, nicht Gluck. Gerade er wurde bei der ersten Aufführung beifällig aufgenommen, er stand dem Fassungsvermögen der Zuhörer näher; es sind angenehme, leichtfassliche Melodien darin, — und Spielerei genug für die Augen der leicht Gelangweilten und leicht Unterhaltenen.

Der letzte Akt zeigt uns Rinald und Armida. „Neben Renaud (Reichardt spricht) deklamirt und singt Armide stets im heroischen Tone, während Renaud's hingesunkene Kraft, seine zärtliche Ohn-

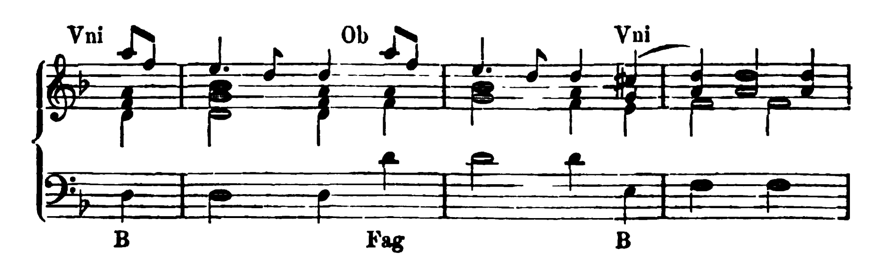
macht in weichen engen Tonfolgen schleicht, bis überwältigende Liebe ihrer beider Gesang, ihr ganzes Wesen in Eins schmilzt. Und mit welcher hohen Kunst ist nicht die ganze erste Scene des fünften Akts zu einem unnachahmlich schönen dialogisirten Duett bearbeitet! Bei diesem innigen Ineinanderfliessen beider Naturen hat Gluck auch den gedehnten melismatischen Gesang, am Ende des meisterhaften Duetts auf dem letzten Worte der Verse

> Non je perdrai plutôt le jour,
> Que d'éteindre ma flame

nicht verschmäht, so sehr er ihm sonst in der leidenschaftlichen Darstellung feind war. Und von welchem Ausdruck ist er nicht, da er nur hier vorkommt."

Wie gern liessen wir dem trefflichen, geistreichen Manne das letzte Wort! Er war so ganz erfüllt von Glucks Grösse! erkannte tiefer als sonst ein Zeitgenosse, Glucks Sinn! denn er folgte seiner Bahn als Künstler. Allein — was bei Gluck Anschauung und Ursprünglichkeit, war bei ihm (Th. I, S. 449) Erkenntniss und führte, wie seine Werke zeigen, zur Reflexion, der Gluck nur dann verfiel, wenn er über den Text nicht zu künstlerischem Schaun und Empfinden gelangen konnte. So findet Reichardt denn auch im Duett' und seinem melismatischen Schluss klüglich erwogne Absicht, wo Gluck nur der Lage der Sache gefolgt ist. Gerade darin beruht die „hohe Kunst."

Dieses Duett der Liebenden beginnt so trüb, so versunken in Sinnen, so ganz abgewendet vom Genuss der Liebe und des Beisammenseins. Schon die Tonart, D-moll, schon die Einleitung

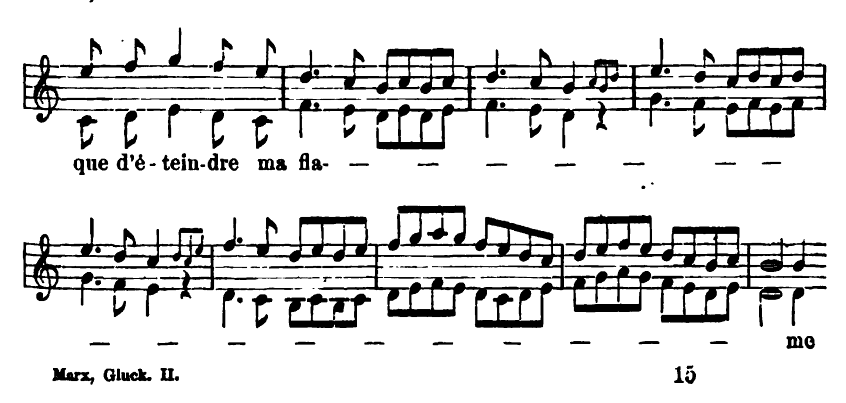




zeigt es, und eben so folgt der Gesang Rinalds



zu demselben Motiv; er hat, vom Zauber umstrickt, seine Kraft und sein Heldengemüth verloren. Armida antwortet (rezitativisch) düster: „j'ai besoin des enfers," Rinald wiederholt seine Frage; immer ist sie düster, er nur weich, ein Trauerschleier über Alles gebreitet. Natürlich! nicht Liebe, ein schwarzes Vorgefühl erfüllt ihr Gemüth, sie fürchtet und begehrt Liebe und träumt sich in sie hinein. Während er sich unsinnig schilt, dass er je an den eitlen Siegeslorbeer gedacht, zittert sie, die Stolze, Ruhmgierige, dass sein Stolz erwachen und ihn ihr entführen werde. Aus solchen Elementen bildet sich dies Duett, und nur zu allerletzt sinken beide, selbstvergessen in süsse Träumerei gewiegt, in jene linden Tonwellen,

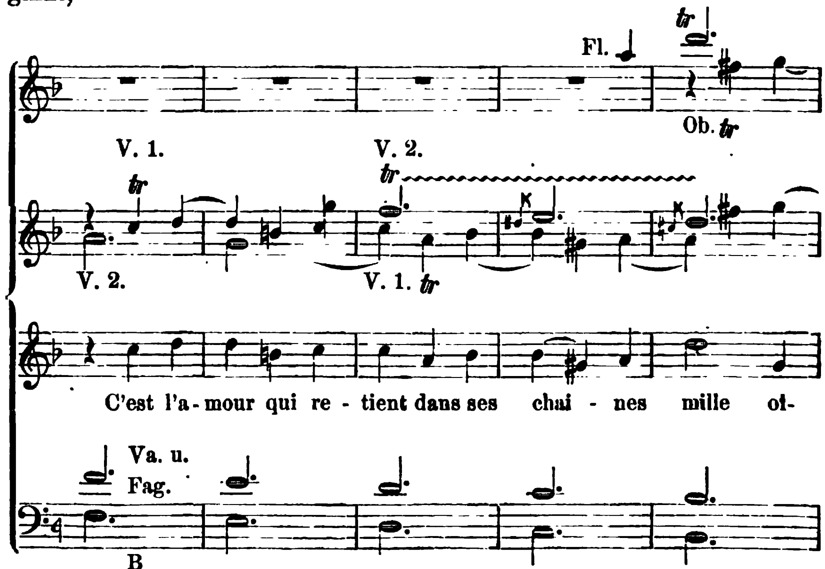


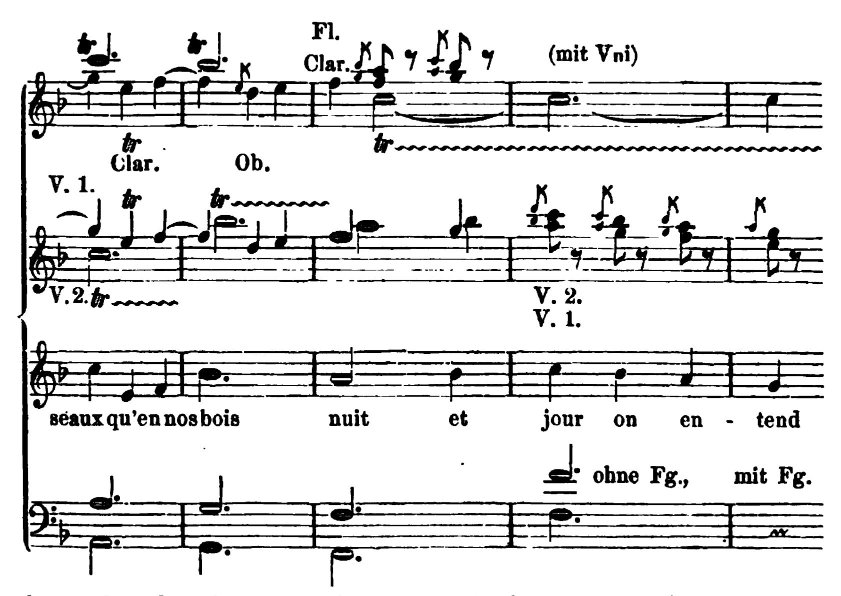
über die wir oben Reichardt gehört haben. Dergleichen stellt sich ein, wenn tiefere Gedanken und Empfindungen fehlen, und hat da sein Recht. Das letzte Labsal ihrer Seele ist dieser Traum von Liebe, dessen letzten Saum



(das Motiv g f d h c) sie festzuhalten strebt, wie der Verurtheilte den Traum der Befreiung noch im Erwachen fortzuträumen ringt.

Sie entfernt sich und der Tanz der Genien zu Rinalds Vergnügung hebt an. Zuerst eine breit ausgeführte Chaconne (sie hat fünfte Rondoform) artig, etwas eigensinnig, eine karakteristische Gestalt; dann nach einem zweiten Tanze ein Tanzchor mit Solo, ein Meisterstück verführerischer Umschmeichelung. Eine Stimme beginnt, —





dazu schleichen Violen und Fagott mit dem Bass und der zitternden Flöte, voll und sanftklingend, still, wie Liebende durch die verschwiegenen Büsche, ruhigen Schritts abwärts und bieten dem Ganzen sichern Anhalt und dem Gesang erwünschte Grundlage; auch die zweite Violin schmiegt sich den Wandelnden an, zweimal (g — f und c — b) exzentrisch, wie entzückt und entrückt, abschweifend. Dazu die wechselnden Einflüsterungen von Oboe und Klarinette mit der leitenden ersten Violin, — dazu die Stille der Modulation, die F-dur geradezu nicht verlässt, — dazu der breite, gleichsam überfliessende Rhythmus von 8 + 2 oder mit dem Nachspiel von 10 + 2 Takten.

Voller und duftiger wiederholt der Chor mit derselben, nur umgestellten Instrumentation. Das ganze Bild ist hergezaubert, mit seinem sanften Schimmerschein dem träumerischen Auge des Heldenjünglings die klare Erkenntniss, wenn sie käme, zu verwirren und zu entziehn. Und eben in diesem unverrückbaren, der Menschennatur fremden*) Weilen meint man die scharfgespannten Lauer-

*) Ganz dieselbe Idee, wenngleich anders angewendet und symphonisch ungleich reicher gestaltet, erfüllte Beethoven bei dem Scherzo der neunten Symphonie. Vergl. Beethoven. Leben und Schaffen. Vom Verf.

blicke der Dämonen im Verborgnen leuchten zu sehn; eben darin verräth sich, dass hier nicht Natur, dass magische Vorspiegelung waltet. —

Nun kommen denn die Ritter. Ihr Anblick erweckt und beschämt Rinald, ihr Ruf,

Notre Général vous rappelle!

entscheidet. Dieser Ruf fand bei der Aufführung ungeheuern Anklang. Gluck hatte es vorausgesehn. Als er bei der Vertheilung der Rollen die des Ubaldo dem Schauspieler Larrivée übergab, sagte er zu ihm: „Ich erwarte von Ihrer Gefälligkeit die Uebernahme dieser Rolle, die für Ihr Talent eigentlich zu unbedeutend ist. Indess findet sich ein Vers, der, wie ich hoffe, Sie schadlos halten wird; es sind die Worte: „Notre Général vous rappelle." Larrivée ward durch den Beifallssturm, den diese Worte bei jeder Aufführung hervorriefen, schadlos gehalten. Er mag trefflich gesungen haben. Allein der Beifall galt doch in erster Linie nur der gerad' auf's Ziel gehenden Komposition und dem ächt militärischen Rufe der Trompeten zum Kampfe.

Das Weitere bedarf keiner Erläuterung. Ausserordentliches hatte Gluck in dieser Oper geleistet. Das Ausserordentlichste war der innerliche Kampf mit dem Musikalisch-Unmöglichen, den der Meister mit der unbedingten Annahme des alten Gedichts auf sich geladen.

Solch ein Kampf, dem Untreue gegen die eignen Grundsätze zum Grunde liegt, ist wie Bürgerkrieg. Sieg und Niederlage werden gleich schmerzlich empfunden.

Gluck, der Schriftsteller.

Am 23. September 1777 ward Armida zum erstenmal in der Académie royale de musique aufgeführt, nachdem (wie wir erzählt) die Proben mit dem Anfang des Juli begonnen hatten. Um diese Angelegenheit durchzuführen war Gluck genöthigt gewesen, eine unter dem 30. August 1777 an ihn ergangne Einladung von Seiten der Direktion des mailändischen Theaters abzulehnen, die ihn für die Komposition einer Oper zur Eröffnung des neuerbauten Theaters alla Scala hatte gewinnen wollen.

Fast die ganze Oper Armida ward bei der ersten Aufführung mit Gleichgültigkeit aufgenommen; nur der erste Akt, und zwar dessen letzte Scenen, einige Sätze des vierten und ein Theil des fünften Akts wurde lebhaft beklatscht. So blieb es auch bei den nächsten Aufführungen; nur nach und nach ging dem Publikum die Verständniss für das Werk und seine zahlreichen Schönheiten auf und fasste die Oper in der Neigung der Pariser feste Wurzeln. So wiederholte sich an ihr das Schicksal der Alceste; sie hatte sich ihr Publikum auch erst erziehen müssen.

Von Paris aus verbreitete sich nun der Ruf des Werkes überall hin. Durch Reichardts Eifer und B. A. Webers redliche Bemühungen kam es 1805 auch auf das berliner Theater, wo es innerhalb sechs Wochen zwölfmal (viel für das damalige Berlin) aufgeführt wurde. Weber hatte achtunddreissig Proben gehalten.

Während dieser Vorgänge, eigentlich von den ersten Briefen Rollets und Glucks (S. 25, 31) an, hatte der Streit für und wider Gluck im Gespräche des Publikums und in den Zeitschriften nicht aufgehört, vielmehr an Lebhaftigkeit zugenommen. Es wurde zu jeder Waffe gegriffen, mit Ernst und Witz gestritten, Gedichte zu Glucks oder auch zu Piccini's Preise (wenigstens gegen Gluck) erschienen bald in diesem, bald in jenem Blatte. Auch Parodien, auf Armida wie auf Alceste, gingen über die Bretter; diese beweisen übrigens in Frankreich nichts, als dass das parodirte Werk in irgend einer Weise, im Guten oder Schlimmen, Aufsehn erregt hat. Der eigentliche litterarische Streit, abgesehen von den beiläufigen Spielen des Witzes, nahm aber eine solche Bedeutung und Ausdehnung an, dass er jedenfalls als ein Karakterzug in der Kunstgeschichte jener Jahre Beachtung verdient, wenn wir auch seinen Gehalt nicht so hoch anschlagen können, als unsre Vorgänger. Dass diese denselben sehr beachtenswerth gefunden, geht schon aus der sorgfältigen Aufsammlung der Streitschriften und Gedichte hervor, die in den „Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution“ u. s. w. bewirkt worden, und aus der zweimal aufgelegten deutschen Uebersetzung von Siegmeier.

Eine ganze Reihe namhafter, zum Theil bedeutender Schriftsteller nahm an diesem Streite Theil; wir haben bereits Rousseau und Voltaire aufgeführt, dann Grimm, La Harpe, Arnaud, Rollet, Ginguené, die Genlis; Andre werden folgen. Es ist nicht leicht eine biographische Nachricht über Gluck ergangen, die nicht einen mehr oder weniger tiefen Griff in diese Schriftensammlung gethan. Auch wir haben bereits Anlass genommen, Einiges aus derselben mitzutheilen und werden Anderes nachbringen. Wir haben bereits S. 117 gesagt, dass dieser Streit ein Karakterzug der Zeit gewesen, wir aber den innern Werth der Schriften nicht allzuhoch anschlagen können; sie dienten gleichwohl dazu, den Antheil des Publikums an der neuen Erscheinung anzuregen und dessen Nachdenken zu wecken; so förderten sie nach zwei Seiten die Bildung der Franzosen und später der Deutschen.

Der Streitpunkt war nur scheinbar die Vorzüglichkeit der gluckschen oder italischen Oper. Gluck und die Italiener haben Opern geschrieben. Aber ihre Schöpfungen hatten einen wesentlich verschiednen Inhalt und Zweck; unter dem Namen Gluck und Italien bargen sich zwei wesentlich verschiedne Prinzipe, — und diese waren der eigentliche, tiefer verborgne Gegenstand des Streites, der aber beiden Theilen nicht so klar zum Bewusstsein kam, dass man zu ihm hinuntergestiegen wäre. Die Entscheidung über Glucks Schöpfung konnte aber und kann nicht getroffen werden, wenn man nicht auf kunstphilosophische und musikwissenschaftliche Grundsätze zurückgeht. Man muss zuerst feststellen, welches die Aufgabe der Kunst überhaupt sein soll: ob Spiel und Unterhaltung, oder ob Darstellung des Ideals? — ob Erregung des Sinnengenusses, oder ob Bethätigung und Erhöhung des Geistes? — dann erst kann man zwischen Gluck und den Italienern, oder auch zwischen ihm und der den Italienern zuneigenden französischen Operette, sich entscheiden. Man muss das Wesen und den Organismus der Musik vollständig überschaut und bis in seine innersten Triebfedern und Gesetze durchdrungen haben; dann erst kann man über Glucks Schöpfung bis in die Einzelheiten hinein und bis zu ihrer Gesammtheit, als einem einigen Organismus, hinauf klar sehn. Ja, — wir wagen, gefasst auf ausgebreiteten Widerspruch, das Dritte auszusprechen: man muss in sich selber erlebt haben, welche Triebe vielfältiger Natur und Entstehung im Komponisten walten und weben, man muss selber Komponist sein und als solcher sich zu freier Urtheilskraft durchgebildet haben, wenn man in so tiefen und räthselhaft verhüllten Dingen ein sicheres und aufklärendes Urtheil finden will. Die Kunst bietet sich gleich der Natur Allen zur Theilnahme, für Genuss und Erhebung, dar. Aber ihr Wesen ist, gleich dem der Natur, ein Mysterium, zu dem der Zutritt Stufe für Stufe errungen sein will.

Von alle dem ist in diesem Schriftwechsel gar nicht die Rede. Dass, wie wir gesagt, unter den Namen „Gluck“ und „Italien“ zwei wesentlich und für ewig geschiedne Prinzipe gegen oder neben ein-

ander auftreten, dass also die eine Seite schlechterdings nicht nach dem entgegengesetzten Prinzipe beurtheilt werden kann, sondern stets nur die Frage ist: zu welchem Prinzipe jeder Dichter und Komponist sich bekannt und wieweit er demselben treu geblieben? -- das kommt nirgends zur Klarheit. Man begnügt sich auf beiden Seiten mit Versicherungen über Vorzüglichkeit oder Verwerflichkeit des einzelnen Werks oder Satzes; man beruft sich von italischer Seite auf das „Ohr", von gluckscher Seite auf „den Karakter", man führt dort eine Reihe berühmter Komponisten und die Verbreitung über alle Theater an, hier das Urtheil gewichtiger Kenner und Denker, welche Glucks Reform theils gebilligt, theils als nothwendig vorausgesagt haben. Gelegentlich findet man es unendlich lächerlich, wenn Arnaud einmal von dem „Jungfrauen - Chor" (chœur virginal) in Glucks tauridischer Iphigenie redet (eine Benennung, die gleichwohl wirklich nach Besetzung und Karakter trifft), oder gar von Anapästen", wo der Rhythmus wirklich (S. 65) in dieser prosodischen Form einherschreitet. Dann wieder soll es ein Argument für Gluck sein, wenn Rousseau auf die Frage, was er von Gluck halte? mit dem Vers' aus der Oper antwortet: „J'ai perdu mon Euridice."

Fügen wir zur Vervollständigung unserer, vergangne und künftige Momente des Gefechts zusammenfassenden Skizze gleich eine Anekdote aus dem Journal de Paris vom 21. Januar 1776 zu. „Vorige Woche gab man Alceste. Als Madame Levasseur in der Schlussarie des zweiten Akts die Worte sang, „il me déchire et m'arrache le cœur", rief Jemand (es war Marmontel, der Dichter und Partisan Piccini's): „Ah, Madame, Sie sind es, die mir die Ohren zerreissen!" — Gleich antwortete ein Andrer (das war Arnaud) „Welch ein Glück, wenn Sie dadurch andre bekämen!" Das waren die Plänklergefechte, die reizen ohne zu entscheiden.

Sehr bedeutsam ist, dass an dem eigentlichen Streite Gluck selber theilgenommen hat, und seinem Karakter und Selbstbewusstsein gemäss mit offnem Visir. Es scheint, er habe keine Antastung seines Künstlerthums ertragen mögen, habe auch einer aufgeweckten,

leicht umzustimmenden und musikalisch wenig entwickelten Nation gegenüber für bedenklich erachtet, Missurtheil und Unglimpf aufkommen zu lassen. Genug, er selber ist in den Streit eingeschritten und hat sich da ganz dem stolzen Selbstbewusstsein gemäss benommen, das ihm ziemte, und das zu verbergen kleinlich und fruchtlos gewesen wäre.

Diese Einmischung hat noch einen besondern Vortheil für uns: sie gewährt die Möglichkeit, den schriftstellerischen Standpunkt und die Stufe allgemeiner Bildung Glucks festzustellen.

Bei seinen Zueignungsschriften, (Th. I, S. 440) deren Gedanken mit Glucks künstlerisch dargelegten Grundsätzen im Widerspruch stehen, konnte man (das. S. 446) zweifelhaft sein, ob er selber die damals geläufigen ästhetischen Redensarten nur arglos und unerwogen nachgesprochen, oder ob eine fremde Feder, etwa Calzabigi's, für ihn gearbeitet. Der unbezweifelt ächte Brief an Klopstock (S. 144) sprach eher für die letztere Annahme, als für Glucks höhere litterarische Bildung, so tief steht er dem Inhalte, sogar der Orthographie*) nach unter jenen Schriften. Grimm endlich (von der italienischen Partei, also Glucks Gegner) behauptet geradezu: bei seinen pariser Aufsätzen habe Gluck sich (von Rollet) helfen lassen.

Jetzt finden wir ein Zeugniss über die Aechtheit zweier Schriftstücke von Gluck; — und wenn diese ächt sind, so ist Glucks Befähigung für die übrigen ausser Zweifel gestellt.

Framery nämlich, einer jener Artikelfabrikanten, die nur durch das Licht glänzen, das sie anbellen, hatte im Mercure de France, Septemberheft 1776, gegen Arnaud's Schrift (von der wir noch hören werden) behauptet, Gluck habe Sacchini bestohlen, nicht etwa Sacchini Jenen. Hierauf antwortet nun Gluck im Novemberheft derselben Zeitschrift. Die Redaktion des Journals de Paris

*) Dass die Orthographie zu jener Zeit ohnehin vernachlässigt wurde, ist bekannt. Friedrich der Grosse schrieb schlecht deutsch, Marie Antoinette, und mit ihr geborne französische Prinzessinnen schrieben fehlervolles Französisch. Wie der wackre Blücher unsre Muttersprache zusammengehauen, ist bekannt.



aber, die Glucks Brief ebenfalls abdruckt, sagt in einer Vorbemerkung:

„Wir haben für Schuldigkeit gehalten, diesen Brief so abzudrucken, wie er von Herrn Ritter Gluck geschrieben ist, selbst ohne die stylistischen Unrichtigkeiten zu beseitigen, gerade wie wir mit dem Briefe gethan, den dieser berühmte Komponist an Herrn de la Harpe erlassen hat."*)

Hätte du Rollet, oder irgend ein andrer Litterat die beiden Briefe verfasst oder durchgesehen, so würde, das leuchtet ein, von allen möglichen Fehlern eher die Rede sein können, als von Unrichtigkeiten des Styls.

Glucks an Framery gerichtetes Schreiben lautet folgendermassen.

„Das Septemberheft des Merkur (1776) enthält ein Schreiben von einem gewissen Herrn Framery. Dasselbe soll eine vorgebliche Ehrenrettung des Herrn Sacchini sein; aber Sacchini wäre sehr zu beklagen, wenn er eines solchen Vertheidigers bedürfte. — Fast Alles, was Framery über Gluck, Sacchini und den Sänger Millico in seinem Briefe sich zu sagen einfallen lässt, ist unwahr. Glucks italische Alceste ist wegen der Schwierigkeit der Aufführung (da der Tonsetzer nicht zugegen sein konnte, um sein Werk selbst zu leiten) weder in Bologna noch in einer andern Stadt Italiens gegeben worden. Alceste wurde nicht eher als im Jahre 1768 in Wien aufgeführt. Bei der Wiederholung dieser Oper sang Herr Millico die Rolle des Admet. Wahr ist es, dass Sacchini die in Framery's Briefe angeführte Stelle: „Se cerca, se dice" in seiner Arie aufgenommen hat. Die musikalische Phrase steht in Gluck's italienischer Alceste zu den Worten: „Ah, per questo gia stanco mio cuore." — Wir wollen noch hinzufügen, dass man gegen das Ende dieser Arie auch eine Stelle aus der Arie: „Di scordami" der ebenfalls in Wien gedruckten Oper „Paride ed Elena"

*) On a cru devoir imprimer cette Lettre telle, qu'elle a été écrite par M. le Chevalier Gluck, sans en corriger les incorrections de style, comme on l'a fait pour celle, que cet illustre Compositeur a adressée à M. de la Harpe.

findet. Herr Framery weiss nur nicht, dass ein italienischer Tonsetzer sehr oft genöthigt ist, sich der Laune und Stimme des Sängers zu fügen; und Herr Millico war es, welcher Herrn Sacchini bat, die erwähnten Stellen in seiner Arie aufzunehmen, worüber Gluck diesem Sänger, der bekanntlich sein Freund war, auch sein Missfallen zu erkennen gegeben hat. Denn damals hatte Gluck seine Alceste noch nicht in Paris aufführen lassen, wohl aber bereits den Entschluss dazu gefasst. Ein mit den herrlichsten Gedanken erfülltes Genie, wie Sacchini, hat es gar nicht nöthig, fremde Ideen zu entlehnen; allein er war durch die Aufnahme dieser Stellen nur dem Sänger gefällig, weil dieser sich damit grössern Beifall zu sichern glaubte. Sacchini's Ruhm ist bereits so fest gegründet, dass er keines Vertheidigers bedarf. Wohl aber kann dieser Ruhm dadurch sehr gefährdet werden, wenn man dessen für die italienische Sprache geschriebene Arien auf französischen Text überträgt und dabei die Verschiedenheit zweier Melodien und zweier Versmaasse nicht in Betracht zieht.

Herr Framery, ein Mann der Wissenschaft, hätte wohl etwas Besseres thun können, als den Nationalkarakter der Italiener und Franzosen so zu verwirren, und dadurch eine Zwittermusik in Gebrauch zu bringen, indem er Uebersetzungen liefert, die wohl in der komischen Oper gelitten werden, aber nicht für die tragische passen."

Das andere Schreiben Glucks ist an La Harpe gerichtet, einen damals durch Redegabe angesehenen, auch im Felde der Dichtkunst versuchten, wenngleich in der Musik unerfahrnen und ununterrichteten Mann, immerhin also einen nicht geringzuschätzenden Gegner. La Harpe hatte nach der ersten Aufführung der Armida (am 23. September 1777) im „Journal de Politique et Litterature" unter dem 5. Oktober einen Bericht geliefert, in welchem er den Erfolg als sehr mittelmässig schildert; nur der erste Akt und ein Theil des fünften seien beklatscht, das Uebrige sehr kalt aufgenommen worden. Er tadelt, dass die Oper allzuviel Geschrei habe, das jeden Augenblick sich wiederhole, gerade wie in Iphigenie und Alceste;

dass überhaupt zu viel Lärm gemacht werde. Armida selbst lasse von Anfang bis zum Ende eintöniges und ermüdendes Geschrei vernehmen; der Komponist habe aus ihr eine Medea gemacht und vergessen, dass Armida eine Zauberin sei, keine Hexe. Uebrigens hatte er Gluck als „homme de génie“ anerkannt. Gegen ihn trat nun Gluck selber in die Schranken. Seine Schlagfertigkeit — und zugleich seine Ereiferung ergeben sich schon aus dem Datum. La Harpe's Kritik war am 5. Oktober erschienen; Glucks Antwort erfolgte im Journal de Paris bereits am 12. Oktober. Sie lautet folgendermassen.

„Es ist mir unmöglich, mein Herr, mich nicht Ihren einsichtigen Bemerkungen, die Sie über meine Oper in Ihrem Journale für Litteratur unterm 5. dieses Monats aufgenommen haben, zu unterwerfen; ich finde darauf nichts, durchaus nichts zu erwiedern.

Ich bin einfältig genug gewesen, bisher zu glauben, dass es in der Musik wie in den andern Künsten sei, dass alle Leidenschaften zu ihrem Wirkungskreise gehörten, und dass sie nicht weniger gefallen müsste, wenn sie die Bewegungen eines Wüthenden und das Geschrei des Schmerzes ausgedrückt, als wenn sie die Seufzer der Liebe malt.

Il n'est point de serpent ni de monstre odieux,
Qui, par l'art imité, ne puisse plaire aux yeux.

Ich habe geglaubt, dass sich diese Regel in der Musik eben so bewähren müsse, wie in der Dichtkunst. Ich habe mich überredet, dass der Gesang, durchaus mit der Farbe des Gefühls erfüllt, das er ausdrücken solle, sich eben so mannigfach gestalten und einen eben so verschiedenen Ausdruck, als es Wendungen des Gefühls gebe, haben müsse; endlich, dass die Stimme, die Instrumente, alle Töne, selbst die Pausen, nach einem einzigen Zweck und zwar nach dem Ausdruck streben sollten, und dass die Uebereinstimmung zwischen den Worten und dem Gesange von der Art sein sollte, dass weder das Gedicht auf die Musik, noch die Musik auf das Gedicht gemacht zu sein schiene.

Indess waren das wohl nicht meine einzigen Irrthümer. Ich

hatte zu bemerken geglaubt, dass die französische Sprache wenig rhythmisirt wäre und nicht die bestimmte Zahl von Silben wie die italienische hätte; ich war über den Unterschied der Sänger beider Nationen erstaunt, als ich die Stimmen der Einen weich und biegsam, die der Andern aber mehr stark und für das Drama geeignet fand; ich hatte daher bei mir entschieden, dass der italienische Gesang den Franzosen nicht zusagen könne. Als ich nun die Partituren ihrer ältern Opern durchsah, fand ich, dass sie ungeachtet der Triller, Laufer und andrer Unzukommlichkeiten, womit sie mir überladen schienen, doch so viel wahre Schönheiten enthielten, dass ich veranlasst wurde, zu glauben: die Franzosen hätten in sich selber ihre eignen Quellen der Wirkungskraft.

Das waren meine Ideen, ehe ich Ihre Bemerkungen gelesen hatte. Jetzt aber hat Ihr helles Licht die Finsterniss erhellt; ich bin ganz erstaunt, dass Sie in einigen Stunden über meine Kunst mehr Bemerkungen gemacht haben, als ich durch praktische Erfahrungen in einem Zeitraume von vierzig Jahren. Sie beweisen mir, dass es hinreichend ist, Gelehrter zu sein, um über alles sprechen zu können. Nun bin ich gänzlich überzeugt, dass die Musik der italienischen Meister die vortreffliche, die wahre Musik ist; dass der Gesang, wenn er gefallen soll, regelmässig und periodisch sein muss, und dass selbst in den Augenblicken der Unordnung, wo die handelnden Personen, durch verschiedene Leidenschaften von Einem auf's Andre geworfen, singen, der Komponist doch immerfort die nämliche Gleichordnung des Gesanges beibehalten soll.

Ich bin mit Ihnen einverstanden, dass von allen meinen Kompositionen Orpheus wohl die einzige erträgliche ist; und ich bitte den Gott des Geschmacks aufrichtig um Verzeihung, dass ich die Zuhörer meiner andern Opern übertäubt habe; die Anzahl ihrer Vorstellungen und der Beifall, den das Publikum ihnen hat widerfahren lassen, verhindern mich nicht, jetzt einzusehen, dass sie erbärmlich sind. Ich bin davon so überzeugt, dass ich sie aufs neue umarbeiten will; und da ich sehe, dass Sie für die Musik empfänglich sind und die Zärtlichkeit lieben, so will ich dem aufgebrachten

Achill so viel Rührendes und Angenehmes in den Mund legen, dass alle Zuhörer dadurch bis zu Thränen gerührt werden sollen.

Was Armida betrifft, so werde ich mich wohl in Acht nehmen, das Gedicht so zu lassen, wie es ist; denn, wie Sie sehr scharfsinnig bemerkt haben, die Opern des Quinault sind, obschon voller Schönheiten, doch auf eine für die Musik wenig günstige Art eingetheilt, es sind schöne Gedichte aber schlechte Opern. Sollen sie daher zu schlechten Gedichten gemacht werden, woraus nach Ihrer Ansicht schöne Opern zu machen sind, so will ich Sie recht sehr bitten, mir die Bekanntschaft mit irgend einem Dichter zu verschaffen, der die Armida handwerksmässig bearbeitet, und zwei Arien auf jede Scene vertheilt. Wir wollen zusammen die Quantität und das Maass der Verse feststellen, und wenn die Silben vollständig sind, so werde ich das Uebrige auf mich nehmen. Ich meinerseits bearbeite die Musik, und verbanne daraus, wie es vernünftig ist, sehr gewissenhaft alle lärmenden Instrumente, besonders Pauken und Trompeten; ich will dafür sorgen, dass man in meinem Orchester nur Oboen, Flöten, Waldhörner und Violinen con Sordino hören soll. Auch darf nicht mehr die Frage sein, woher man den Text zu den Arien nehmen; dies kann uns nicht schwer fallen, weil wir schon unsre Maassregeln genommen haben.

Alsdann wird die Rolle der Armida keine monotone und ermüdende Schreierei, keine Medea, keine Hexe, sondern eine Zauberin sein, ich werde es einzurichten suchen, dass sie in ihrer Verzweiflung eine so regelmässige, so periodische und zu gleicher Zeit eine so zärtliche Arie singen soll, dass die empfindsamste und mit Migraine geplagte Schöne sie ohne die geringste Erschütterung ihrer Nerven hören kann.

Wenn es dann einem schlechten Kopfe zu sagen beliebt: Hüten Sie sich, die wüthende Armida so reden zu lassen, wie die liebestrunkne, so werde ich ihm antworten: ich will die Ohren des Herrn de la Harpe nicht erschrecken; ich will der Natur nicht zuwider handeln, ich will sie verschönern; anstatt Armiden schreien zu lassen, soll sie euch vorsingen. Und wenn der

Unglückliche auf seinem Kopfe besteht, wenn er mir bemerklich macht, dass Sophokles gewagt hat, in dem schönsten seiner Trauerspiele den Atheniensern Oedipus mit blutenden Augen zu zeigen, und dass das Rezitativ oder der Theil der in Stocken gesetzten Deklamation, wodurch die rührendsten Klagen dieses unglücklichen Königs ausgedrückt werden, den Ausbruch des lebhaftesten Schmerzes enthalten, so werde ich antworten, dass Herr de la Harpe die Klagen eines leidenden Menschen nicht hören will.

Habe ich nun wohl den Sinn, der sich in Ihren gelehrten Bemerkungen ausspricht, getroffen? Ich habe einigen meiner Freunde die Freude gemacht, sie dieselben lesen zu lassen. „Man muss erkenntlich sein,“ sagte einer von ihnen, indem er sie mir zurück gab, „Herr de la Harpe hat Ihnen vortreffliche Rathschläge gegeben; er hat sein Glaubensbekenntniss in der Musik abgelegt, thun Sie dessgleichen. Suchen Sie seine Werke der Poesie und Litteratur hervor und suchen Sie darin alles auf, was Ihnen aus Freundschaft für ihn gefällt. Viele Menschen behaupten, dass die Kritik keine andre Wirkung hervorbringt, als den Künstler, welchen sie trifft, zu kränken; und um dies zu beweisen, sagen sie: die Dichter hätten zu keiner Zeit mehr Beurtheiler gehabt, als jetzt, und wären doch niemals mittelmässiger gewesen, als grade in unsern Tagen. Aber ziehen hierüber nur die Journalisten zu Rathe und befragen Sie dieselben, so werden sie antworten, dass dem Staate nichts nützlicher sei, als Journale. Man könnte Ihnen einwerfen, dass Ihnen als Musiker nicht gezieme, über Dichtkunst zu entscheiden; aber ist es nicht ebenso erstaunlich, einen Dichter, einen Gelehrten zu sehn, der über Musik despotisch entscheiden will?“

Sehen Sie, das sagte mir mein Freund. Seine Gründe scheinen sehr richtig zu sein; aber ungeachtet der Erkenntlichkeit, die ich Ihnen schuldig bin, ist es mir unmöglich, auf all' die gemachten Bemerkungen Rücksicht zu nehmen, wenn ich nicht das nämliche Schicksal haben soll, was jener Grübler hatte, der in Gegenwart Hannibals eine lange Abhandlung über Kriegskunst vortrug.“

Journal von Paris, den 12. Oktober 1777.

Das Wichtigste an diesen beiden Briefen ist, wie gesagt, die Feststellung ihrer Aechtheit und damit der Befähigung Glucks zu den übrigen mit seiner Unterschrift ergangenen Aufsätzen. Wir wollen nicht behaupten, dass diese Schriften Tiefe haben; aber sie zeugen von einem hellen und auch ausserhalb der Partitur freien Geist und von einem des Namens Gluck würdigen Karakter. Und das ist wohl Alles, was man von einem Manne verlangen kann, der sein ganzes Leben einer andern Richtung zugewendet und die Feder des Schriftstellers nur sehr beiläufig ergriffen hat. Auch in dieser Richtung erweist er sich durchaus grosssinnig und edel; man kann Beides nicht besser darlegen, als Gluck in dem auf Sacchini Bezüglichen im erstern Briefe; neben seiner Vertheidigung konnt' er auch die Sacchini's führen, den Framery allzugern als glücklichen Nebenbuhler aufgestellt hätte.

Aus dem andern Briefe scheint uns merkenswerth, wie Gluck sich über das Verhältniss von Dichtkunst und Musik in der Oper ausspricht: die Uebereinstimmung zwischen beiden soll eine solche sein, dass weder das Gedicht auf die Musik, noch die Musik auf das Gedicht gemacht zu sein schiene, — das heisst, dass beiden volles Recht widerfahre, nicht Eins dem Andern untergeordnet und geopfert werde. Dies erscheint auch uns als das Vollkommne, und damit ist auch die fehlgreifende Darstellung in der Zueignungsschrift berichtigt. Zugleich ist für jene, welche von der Aufopferung der Musik an den Text von Seiten Glucks zu reden lieben, wenigstens das Wichtige dargethan, dass in Glucks Bewusstsein die Sache ganz anders stand. Wo Musik möglich war, da hat er sie gegeben; wo er sie nicht gegeben, haben wir sie unmöglich gefunden. Nur unsern Tagen war der Anblick von Musikern ohne Musik vorbehalten.

Aber warum hat er in der Zueignungsschrift unrichtig und an Klopstock gering geschrieben?

Es scheint, er habe überall nur im mächtigen Andrange Hohes und Befriedigendes schreiben können, in Schrift, wie in Noten.

Der Federkrieg.

Der ernstlichere Federkrieg begann eigentlich mit einem grössern Aufsatz Arnauds, „La soirée perdue à l'Opéra," der nach der fünften Aufführung von Alceste erschien. Arnaud kleidet seine Ansichten in ein Gespräch zwischen einem Gluckisten ein und Mehrern, welche die Oper Alceste traurig finden und namentlich Tanz und Koloratur in ihr vermissen. Der Gluckist entgegnet: da sei ja Tanz, aber bedeutsamer; was denn Entrechats und Triller für eine Bedeutung hätten? — Die Gegner finden Reminiszenzen aus der Oper Aline, Königin von Golkonda und Sacchini's Olympia; worauf der Gluckist erinnert, Alceste sei ja älter als jene Opern.

Dies ist der Punkt, auf den sich Framery's Schreiben bezieht.

Nach mancherlei Reden über Lully wird behauptet, Gluck habe keinen Gesang; die Antwort ist: er habe allerdings keine kleine Liederchen, keine Trinkgesänge u. s. w. Die Gegner verlangen, man solle diese von allen aufgeklärten Männern in Italien gerichtete Musik fallen lassen; namentlich sind sie über die Eintönigkeit im Chor der Unterirdischen entrüstet. Gluck sei nur ein Komponist zweiten Ranges.

Hier tritt nun Arnaud mit einem ganzen Heer von Gewährsmännern für Gluck in die Schranken.

Planelli, in der besten aller Schriften über dramatische Musik*), sagt: die Jomelli, Piccini, Traetta, Sacchini sollten an

*) dell' Opera in Musica. Napoli 1772.

Alceste lernen, was wahre Musik sei, diejenige, welche Leidenschaften malt und zum Herzen spricht.

Burney habe Gluck den Michel Angelo der Musik genannt; Rousseau sei sein Bewunderer. Auf die Klage, dass es Gluck an Melodie fehle, habe er entgegnet: „Ich finde im Gegentheil, dass ihm die Melodie aus allen Poren hervorströmt."

Wieland spreche Folgendes aus: „Dank dem mächtigen Genius des Ritters Gluck sind wir zu der Epoche gelangt, wo die Musik all' ihre Rechte wiedererobert hat. Er ist es, und er allein, der sie auf dem Throne der Natur wieder eingesetzt hat, von dem Barbarei sie hatte hinabsteigen lassen und von dem Unwissenheit, Eigensinn und schlechter Geschmack sie bis jetzt fern gehalten hatten. Ergriffen von einem der schönsten Aussprüche (maximes) des Pythagoras zog er die Musen den Sirenen vor, setzte an die Stelle eiteln und falschen Aufputzes diese edle und köstliche Einfalt, die in den Künsten und der Schrift stets der Karakter des Wahren, Grossen und Schönen war. Ach! welche neue Wunder würde dieser Feuergeist erzeugen, wenn einer der Herrscher in unsern Tagen für die Oper thun wollte, was Perikles für das Theater in Athen!"

Metastasio äussere sich in einem Brief' an Mattei: Wie auch mein armes Drama beschaffen sei, durch die heutigen Musiker wird es sicherlich an Werth nicht gewinnen. Zufrieden, in ihren meist so langweiligen Arien die Ohren mit einer Kehlsonate zu kitzeln, haben sie aus unserer dramatischen Bühne einen schandbaren und unerträglichen Mischmasch der grössten Unwahrscheinlichkeiten gemacht.

Beccaria wende Fontanelle's Wort, „Sonate, que me veux tu?" auf die gedankenlose Musik an.

Martini sage in seiner Geschichte der Musik (1769) wenn doch endlich ein Musiker nach dem Vorbilde der Griechen die Kunst wiederfände, die Leidenschaften zu wecken.

Diese Schaar von Gewährsmännern genügte noch nicht. Es wurde an Martini, der damals in Italien und Frankreich als erster

Musikgelehrter seiner Zeit in hohem Ansehn stand, geschrieben, um seine Meinung über Gluck zu erlangen. Martini liess sich auch willig finden und schrieb folgenden Brief, der natürlich zu Gunsten Glucks verbreitet wurde.

„Sie schreiben mir über die grossen Talente des Ritters Gluck gerechte und wohlverdiente Lobeserhebungen. Der Künstler, von dem Sie zu mir reden, hat sich zur Aufgabe gemacht, die Leidenschaften aufzuregen und die Musik mehr den Worten, als die Worte der Musik zu unterwerfen. Bei Gelegenheit der Oper, die er zur Eröffnung des neuen Theaters in Bologna komponirt hatte, erzeigte er mir die Ehre, mich zu besuchen. Ich beglückwünschte ihn damals darüber dass er alle Schönheiten der Italiener und auch einige der Franzosen, so wie die grossen Schönheiten der deutschen Instrumentalmusik zu vereinigen gewusst habe. Und doch, wer würde es wohl glauben? viele von unsern Sängern und Sängerinnen sind mit seiner Musik nicht zufrieden. Und warum? sie wollen nur einzig und allein ihre schönen Stimmen und die Geläufigkeit ihrer Kehlen zeigen; sie verflechten in ihre Arien gewisse kleine Gesangswendungen, durch welche sie ihre Geschicklichkeit zu zeigen glauben, obgleich sie öfters dem Sinne der Worte und dem Karakter der Musik des Komponisten fremd sind. Gluck verwirft aber alle diese kleinen Phantasien mit Recht, und nimmt durchaus keine Rücksicht darauf. Unter dem Schutze des durchlauchtigsten Hauses Oesterreich giebt er sich nicht die Mühe, sich um das Murren und die Thorheiten der Sänger zu bekümmern. Er gehorcht nur seinem Talente und trachtet einzig und allein danach, den Sinn der Worte auf die wahrste und lebhafteste Weise auszudrücken."

Wir lassen dahingestellt, welchen Werth man diesem Briefe beilegen will und wieviel Gewicht er in die Waagschale der Entscheidung über Gluck gelegt haben möge.

Neben Arnaud war besonders Suard*), der unter dem Namen

*) Er gab mit Arnaud das „Journal étranger, Gazette litteraire", das vielen Beifall fand, heraus.

„l'Anonyme de Vaugirard" schrieb, ein unermüdlicher Kämpfer für Gluck, namentlich gegen La Harpe, dessen Kritiken über Gluck er mit entschiedner Ueberlegenheit zu widerlegen beflissen war. Wir überlassen es Jedem, der Näheres aus seinen Streitschriften erfahren möchte, die „Mémoires" oder Siegmeiers Uebersetzung, oder Schmidts Auszüge daraus nachzulesen. In diesen beiden Kämpen, La Harpe gegen, Suard für Gluck, schien sich allmählig die ganze litterarische Fehde zu einem Zweikampf zusammenzuziehn.

Gluck muss die Anhänglichkeit und die litterarische Geschicklichkeit Suards hochgehalten haben; zugleich scheint er von La Harpe's Kritik tiefer gekränkt worden zu sein, als wir begreifen können. Denn nicht zufrieden mit der Entgegnung, die er aus eigner Feder erlassen, foderte er noch Suard auf, gegen den unglücklichen Kritiker zu Felde zu ziehn. Sein Brief erschien unter dem 21. Oktober 1777 im „Journal de Paris." Es ist unsre Schuldigkeit, ihn mitzutheilen; er lautet folgendermassen.

„Da ich die Musik nicht blos als eine, das Gehör ergötzende Kunst, sondern als eines der grössten Mittel, das Herz zu bewegen und die Leidenschaften zu erregen, betrachte, so habe ich, dieser Ansicht gemäss, eine neue Methode angenommen. Ich habe mich mit der dramatischen Handlung beschäftigt, grosse und starke Eindrücke gesucht und vorzüglich danach getrachtet, dass alle Theile meiner Schöpfung untereinander gut verbunden seien.

Dabei musste ich nun wahrnehmen, dass alle Sänger und Sängerinnen, ja selbst ein grosser Theil der Musiklehrer gegen mich aufstanden, alle wahrhaft geistvollen und gelehrten Männer Deutschlands und Italiens aber ohne Ausnahme mich dafür durch Lobsprüche und andre Zeichen der Anerkennung schadlos hielten. In Frankreich ist es jedoch anders. Wenn hier einige, der Wahrheit getreue Männer der Wissenschaft mir den Verlust der guten Meinung Anderer auch reichlich zu ersetzen suchen, so giebt es doch wieder sehr Viele, die sich gegen mich erklären.

Diese Herren scheinen sich bei der Beschäftigung, über ihnen fremde Gegenstände zu schreiben, sehr behaglich zu fühlen. Denn

wenn ich nach dem Beifall urtheile, den das Publikum meinen Schöpfungen zu spenden die Güte hatte, so muss wohl dieses Publikum sich um ihre Phrasen und Meinungen sehr wenig kümmern. Aber was denken Sie, mein Herr, von dem neuen Ausfalle, den Einer von diesen Herren, der Herr von Laharpe, sich gegen mich erlaubt hat? — Es ist ein unterhaltender Doktor, dieser Herr von Laharpe! — Er raisonnirt über Musik in einer Weise, dass die Chorknaben von ganz Europa die Achseln darüber zucken würden, er spricht nur: Ich will — oder meine Lehre will es so!" —

„Et pueri nasum Rhinocerotis habent!"

Werden Sie ihm, mein Herr, darüber nicht ein Wörtchen sagen? Sie der Sie mich schon mit so grossem Vortheile vertheidigt haben? — Ach, ich bitte Sie! Wenn meine Musik Ihnen jemals einiges Vergnügen gewährt hat, versetzen Sie mich doch in die Lage, meinen Freunden in Deutschland und Italien beweisen zu können, dass es auch in Frankreich noch Gelehrte gebe, die, wenn sie über Kunst sprechen, wenigstens wissen, was sie sprechen. Ich habe die Ehre u. s. w.

Der Ritter Gluck."

Es ist der einzige Brief, der uns der Würde Glucks nicht gemäss scheint. Sein Selbstbewusstsein musste ihn vor solcher Gereiztheit bewahren, selbst wenn seine Ansicht von den pariser Verhältnissen ihn bewog, bisweilen an dem kritischen Streite theilzunehmen.

Unter Glucks Gegnern stand neben La Harpe Marmontel obenan. Nach der Aufführung der Armida erliess er eine Schrift, 37 Seiten lang, unter dem Titel „Essai sur les Révolutions de la musique en France." Wenn auch sonst nichts an dieser Schrift, müssen wir doch die bösliche Absicht Gluck zu kränken, anerkennen. Schon der Titel deutet sie an. Damals war von „der Revolution," die Gluck in der Musik bewirkt, die Rede, ein Vorgang, der schon an sich selber, wenn man auch nicht mit ihm einverstanden wäre, Gluck eine besondre Bedeutsamkeit beilegt. Marmontel sucht diesen Gedanken schon auf dem Titel abzuschwächen,

indem er von „den Revolutionen“ spricht und dadurch Glucks That in eine Reihe mit so und soviel andern stellt.

Und was bringt er vor?

In langweiliger Weise geht er von dem Gedanken aus: man dürfe sich mit seinem Urtheile nicht übereilen, sondern müsse — die Zeit richten lassen. Einst habe man Jodele und Desmarets bewundert, jetzt seien sie durch Corneille und Racine verdrängt.

Also man soll aus Besorgniss vor künftigen Fortschritten sich des Urtheils über die Gegenwart enthalten und von der Zukunft den gültigen Ausspruch erwarten. Hiermit ist vor allen Dingen die Gegenwart unmündig und mundtod gemacht. Aber welche Zukunft soll denn entscheiden, da jede herankommende Zeit wieder ihre Zukunft hat? Soll auch über die gluckschen Opern das jüngste Gericht abgewartet werden?

Nun die Anwendung auf Musik.

Zuerst (zuerst? nein!) habe man sich zu Lully gehalten, dann an Rameau, dann an die Italiener. — Das sind die Revolutionäre vor Gluck, die polizeimässigsten, die es geben kann: Revolutionäre ohne Revolution.

Nun sei ein Musiker gekommen, „célèbre en Allemagne,“*) — was den damaligen Franzosen ungefähr so geklungen haben muss, als wollten wir von Jemand sagen, er sei „berühmt in Schöppenstädt.“ Sein Orpheus habe in Italien nicht gefallen, — abgesehen davon, dass er in Parma allein siebenundzwanzig Mal hintereinander gegeben worden war. Er werde nur durch seine Sujets gehalten; der Beweis sei, dass seine „Cythère assiégée“ gefallen sei. Er müsse bei Aufgaben bleiben, die nichts als Energie des Ausdrucks fodern.

Wir können uns nicht entschliessen, dem oberflächlichen Gerede weitern Zutritt zu gewähren. Zuletzt wendet sich Marmontel an Gluck selbst und diejenigen einstweilen noch unbekannten Musiker,

*) Schon anderwärts hatte er Glucks Musik „une musique tudesque“ genannt.

die ihn ganz sicher verdrängen werden, wenn sie — die Gaben dazu besitzen.

„Herr Gluck (sagt er) ist von den Franzosen gut empfangen worden und hat es auch verdient. Er gab der musikalischen Deklamation grössere Schnelligkeit, Kraft und Nachdruck; und indem er den Ausdruck übertrieb, hat er ihn wenigstens vor einem Uebermaass durch das entgegengesetzte Uebermaass gerettet. Er verstand es, der Harmonie grosse Wirkungen zu entlocken; er zwang unsre Schauspieler zum rhythmischen Gesange, verwendete den Chor bei der Handlung, und verband den Tanz mit der Handlung. Sein Styl ist der römischen oder gemischten Säulenordnung zu vergleichen, wobei der deutsche Geschmack zwar vorherrschend, aber zugleich von dem Bestreben durchdrungen ist, die Karaktere der französischen Oper mit denen der italienischen Musik zu versöhnen. Man gebe ihm Nebenbuhler, fähig, ihn in dem Fache zu erreichen, in welchem er sich auszeichnet, dann mag er sich durch die Kraft seines Orchesters und durch die Heftigkeit seiner Deklamation behaupten, wenn er es vermag!

Mögen seine Nebenbuhler sich durch eben so leidenschaftliche und ergreifende Musik, als die seinige ist, durch eben so ausdrucksvolle, aber reinere und durchsichtigere Harmonie hervorthun; und möge die französische Nation, nachdem sie den Karakter beider Musikweisen und der von ihnen hervorgebrachten Wirkungen mit Musse gegen einander abgewogen, sich selbst berathen, und dann über das grosse Geschäft ihrer Vergnügungen entscheiden."

Gluck war unterdess in sein trautes Wien zurückgekehrt.

Der Streit (um diese Angelegenheit für uns hier abzuthun) hatte mit all' den bisher erwähnten Schriften und Gegenschriften keineswegs sein Ende erreicht. Suard hatte seinen und Glucks Gegner La Harpe nach dem Urtheil von ganz Paris siegreich niedergekämpft. Allein nun erhob er sich auf einen höhern Standpunkt zu allgemeinern Betrachtungen. In drei Artikeln handelte er in seinen „petites lettres" erstens über den Enthusiasmus als einzige Quelle künstlerischer Empfänglichkeit, — zweitens über die Un-

duldsamkeit, die stets verwerflich, in Gegenständen des Gefühls und Vergnügens (—) aber der Gipfel des Lächerlichen sei, — drittens über den Parteigeist, als die blindeste, unvernünftigste, rasendste aller menschlichen Leidenschaften. Seit den „petites lettres“ Paskals hatte man in Frankreich nach der allgemeinen Meinung nichts so Anziehendes und Ueberzeugendes gelesen, als diese kleinen Aufsätze von Suard. „Von allen Seiten*) strömte man in das Café de Foi und du Caveau, wo sie öffentlich vorgelesen wurden, und man drängte sich bis zum Ersticken, um sie besser zu hören. Entzückt klatschte man in die Hände, und rief ein Bravo nach dem andern, wie unserm Tonsetzer und seiner Musik. Diese eben so gleichzeitigen als günstigen Erfolge sicherten den „petites lettres“ und der Musik, der sie galten, und welchen beiden ein schneller Untergang und Vergessenheit geweissagt worden war, jene erfreuliche Dauer, welche die Natur selbst Allem gewährt, was in den Schöpfungen der Künste, in der Weise sie zu geniessen, und in den Grundsätzen ihrer Theorien der Wahrheit gemäss ist.“

Allein je schöner Suard gegen den Parteigeist geredet hatte, desto höher stieg die Theilnahme am Streit und desto mächtiger erhob der Parteigeist sein Haupt. Alles in Paris nahm Partei, — wie konnte man auch einem lebhaft theilnehmenden Volke Parteilosigkeit zumuthen? Man gerieth dahin, aus der Kunstfrage eine Frage der Gesellschaft, der Freundschaft, der Moral zu machen. „Die Menschen**), die einander einst am eifrigsten gesucht hatten, flohen sich nun; selbst die Tischgesellschaften, die alle Klassen von Geistern und Karakteren vereint hatten, waren jetzt in die Fesseln des Zwangs und des Misstrauens geschlagen, und die glänzendsten Versammlungsörter für den Geist, sonst so zahlreich besucht, waren nun zur Hälfte verlassen. Man fragte nicht mehr: „Ist er ein Jansenist, ein Molinist, ein Philosoph, ein Frömmler?“ — man fragte: „Ist er ein Gluckist, ein Piccinist?“ — und die Antwort auf diese Frage entschied alle andern.“

*) Schmidt. S. 283.
**) Schmidt. S. 294.

„Ich war“ — schreibt ein Irländer*) nach der ersten Aufführung von Piccini's Roland — „des grossen Andrangs halber sehr zeitig in die Oper gekommen, und liess mich in dem Mittelraume nieder, um das Schauspiel desto besser geniessen zu können. Mit jedem Augenblicke sah ich neue Gesichter, die Einen voll Heiterkeit, die Andern voll Unruhe, sich hastig vordrängen. Gross genug, wie ich bin, hatte es den Anschein, als befehligte ich alle die kleinen Fahrzeuge, die sich in einem Wirbel um mich drängten. Doch immitten dieser Menge mit meinen Gedanken allein, liess ich dieselben in meinem Kopfe kreisen, und achtete nicht auf die lärmenden und verschwimmenden Laute, welche so eben anfingen um mich her wiederzuhallen. Ich athmete noch ziemlich frei, als ich einen kleinen Mann, ganz erhitzt und aufgeregt, Fluth und Ebbe mit sich bringend, mit schriller Stimme und zwinkerndem Auge, von runder Figur und wüthigen Aussehn, von Platz zu Platz, von Getöse zu Getöse, sich in meine Nähe wälzen und seine Anhänger mitziehn sah. Ich weiss nicht, durch welchen Zufall er sich plötzlich ganz allein befand, obwohl man im Gedränge seiner Nachbarschaft schier ersticken wollte. Im Augenblicke ward es stille und er rüstete sich zu reden. „„Wahrhaftig, meine Herren!““ begann er, „„das wird, wie ich glaube, schön ausfallen. Was sagen Sie zu jenem Original, welches darüber nachdenken will, was der Gesang in der Musik soll! — Gesang! Gesang für französische Ohren! Das ist zu beleidigend; hier muss Gerechtigkeit geübt werden.““ — Er sprach noch weiter, und ich wette, ohne die Bedeutung der angewandten Ausdrücke zu kennen; er sprach von Melopöe, vom Anapäst, vom Jungfrauenchor, von der Abrundung der Arien, von dem Reichthum in den Motiven. Er stampfte, spuckte, nieste und schneuzte sich, und alle Welte sagte, dass er Recht habe.

„„Dieser kleine Italiener,““ fuhr er fort, „„will gegen Gluck kämpfen, der, Gott sei's gedankt, von der Natur den Ausdruck der Leidenschaften erhalten hat, — gegen Gluck, der seine Weisen

---

*) Dorat: Coup d'oeil sur la littérature. Neufchatel 1780. Th. I, S. 211.

verknüpft, seine Wirkungen abstuft, das Orchester mit allen Wellenwindungen der Harmonie füllt, — gegen diesen Genius, wie noch keiner aufgestanden; mit einem Wort, gegen einen Mann, der mich bezaubert — mich!‟‟

„Dieses sinnlose, jedoch mit Nachdruck vorgebrachte Geschwätz fing nach gerade an, mir lästig zu werden; ich neigte den Kopf, um meinen Mann zu sehen, und erblickte ihn, wie er sich gebärdete, wie er keuchte, sich aufregte und tropfenweise schwitzte, trotz der Aufmerksamkeit, die man hatte, ihn nicht zu belästigen, aus purer Achtung für seine Beredsamkeit.

„Ich begab mich nach meinem Platz, konnte mich aber dabei eines mitleidigen Lächelns nicht erwehren, das ihn traf und um das bischen Verstand vollends brachte, das er noch besass.

„Von dem Augenblick' an bemerkte ich, wie er sich aufrichtete, vor Ungeduld knirschte, mich zu sprechen suchte, sich wieder zurückhielt, dann neu erhob, um mich zu sehn und gesehen zu werden. Ich blieb unbeweglich wie ein Stein. Endlich wurde er von seiner Albernheit oder Neugier besiegt, und brach das Schweigen, indem er mich beim Arme fasste: „Mein Herr, ein Gluckist, so viel ich sehe?‟ — „Wer spricht mit mir?‟ entgegnete ich. — „Ich, mein Herr, ich, der Sie fragt,‟ antwortete er, „der wissen möchte, ob Sie Gluckist oder Piccinist sind?‟ — „Weder das Eine, noch das Andere!‟ — „Aber man muss doch auf der Welt etwas sein?‟ — „Wie mein Herr, ist man denn auf der Welt nichts, wenn man nicht wenigstens Gluckist oder Piccinist ist?‟ — Wahrhaftig mein Herr, um Ihnen die Wahrheit zu sagen, ausser diesem sehe ich nicht ab, was man noch sein könnte.‟ — „So urtheilen Sie?‟ — Nun von etwas Anderm! Woher kommen Sie?‟ — „Aus China.‟ — „Das scheint mir so, denn ich bemerke, dass man in China urtheilt; hier spricht man sich aus, ohne zu urtheilen.‟ — „Wirklich?‟ — „Das heisst, mein Herr, Sie bewundern nicht den Ritter Gluck?‟ — „Zum mindesten werde ich ihn nicht so bewundern, wie Sie, dafür achte ich ihn allzusehr. Meines Dafürhaltens braucht man Zeit, um Menschen zu würdigen; und darum habe ich ihn so auf-

gefasst, wie ich musste.“ — „Und das Ergebniss Ihrer Betrachtungen?“ — „Das Ergebniss, mein Herr? dass Gluck ein Musiker ersten Ranges ist, der Einzige vielleicht in grossartigen Effekten, stark, leidenschaftlich, ansprechend mit eben so viel Wärme als Nachdruck, der die Seele mit einem Schrei des Schmerzes zerreisst, der in seiner Instrumentalbegleitung erhaben ist, der die Automaten Eurer Chöre mit dem Hauche seines Genius belebt, mit einem Worte, geschaffen ist, um eine Revolution in der Musik zu bewirken, nur dass er dann und wann ein bischen lärmt und den Zauber der Melodie ein wenig vernachlässigt.“ — „Gut! — Ja! da haben wir's! Sie sind Piccinist wie ich es gerathen habe.“ — „Warum glauben Sie, dass ich mich zu Piccini hinneige? Ich kenne nicht eine Note.“ — „Thut nichts! Sie finden einen Fehler an Gluck — es ist klar, dass Sie sein geschworner Feind sind.“ — „Ich bin weder sein Feind, noch sein Freund.“ — „Also, Sie sind für den Gesang, Sie haben es gesagt, Sie haben sich selber verrathen; da können Sie nicht mehr zurück. Wohlan, mein Herr! Sie werden jetzt die Güte haben, eine Partei zu ergreifen! Wollen Sie den „Roland“ auspfeifen?“ — „Nein, Herr!“ — „Werden Sie ihn beklatschen?“ — „Nein Herr!“ — „Was? Sie werden weder pfeifen noch klatschen?“ — „Richtig!“ — „Haben Sie denn keine Seele im Leibe? was wollen Sie denn sonst thun?“ — „Ich werde zuhören!“ — „„Meine Herren!““ (damit wandte er sich an sein Publikum) „„Sie begreifen, der Herr droht uns mit seiner Neutralität — da wird es nothwendig sein, die Wache zu holen!““

„Und in der That, die Geister fingen an sich zu erhitzen; da erhob sich glücklicherweise der Vorhang. Eine Strömung trug mich von meinem Manne fort: aber ich hielt Wort, ich hörte zu, und konnte mir eher kein gründliches Urtheil bilden, bevor ich nicht zwanzig Vorstellungen beigewohnt hatte.“ —

Neben all' diesen Streitereien und Spöttereien gab es zum Glück eine Region, wo Verehrung friedlich gezollt und entgegengenommen wurden.

Eine schon längere Zeit bestehende Gesellschaft von Musik-

freunden, die sich durch Konzertaufführungen erfreute, fand Anlass zu nachstehendem „Schreiben einiger Musikfreunde an den Ritter Gluck“, das zu Ende des Jahres 1777 oder in den ersten Tagen von 1778 ergangen sein muss.

„Wir haben auf unserm Repertoir eine Scene aus Armida „le perfide Renaud me fuit.“ Herr Cambini, Komponist derselben, hat uns aus Gründen der Bescheidenheit und der Anerkennung der vortrefflichen Behandlung dieser Scene in Ihrer Oper, gebeten, sie nicht mehr zu geben.

Sie können überzeugt sein, dass wir die Höflichkeit und Bescheidenheit mit Herrn Cambini theilen würden, wenn es möglich wäre, dass seine Scene der Ihrigen, und die Ihrige der seinigen schaden könnte. Diese zwei Scenen an ihrem Platze, die eine auf dem Theater, die andre im Konzerte, haben einen verschiedenen Werth, und jede enthält ihre Eigenthümlichkeiten. Wir hoffen auf unsre Bitte eine solche Antwort zu erhalten, die Herrn Cambini bestimmt, sich des Beifalls dieser seiner Arbeit, die ohnehin schon zwei Jahre vor dem Erscheinen Ihrer Armida in unserm Konzerte gegeben worden war, ferner erfreuen zu können.“

Gluck erliess sogleich, unter dem 12. Januar 1778, nachstehende Antwort.

„Herr Gluck ist sehr dankbar für die Höflichkeit der Herren Musikfreunde und des Herrn Cambini. Er hat die Ehre, Ihnen zu versichern, dass es ihm viel Vergnügen machen wird, die Scene aus Armida von Herrn Cambini zu hören. Es würde eine Tyrannei in der Musik sein, verlangen zu wollen, dass Komponisten ihre Arbeiten nicht sollten aufführen lassen. Herr Gluck hat mit Niemand einen Wettstreit, und wird sich stets freuen, eine Musik zu hören, die besser ist als die seinige. Man muss nur die Fortschritte der Kunst zum Ziele haben.

Eine öffentliche und bleibende Ehrenbezeugung folgte diesen privaten Achtungsbeweisen.

Die Verehrer des Meisters hatten durch den berühmten Bildhauer Houdon seine Kolossalbüste in Marmor auf Subscription

anfertigen lassen. Der König befahl oder genehmigte, dass sie im Opernhause neben den Büsten von Quinault, Lully und Rameau, zur Seite des Letztern, aufgestellt würde. Der König hatte, wie wir wissen, Gluck nicht begriffen und nicht geliebt. Er hatte auch die Büste weder bestellt noch bezahlt. Nun hing er durch die Erlaubniss oder den Befehl der Aufstellung doch noch seinen Namen an die Büste. Das hat er gekonnt, und mehr nicht; mehr kann ihm die Geschichte nicht anrechnen. Die Zeit, in der wir leben, ist reif geworden, auch die Könige nicht nach der Gunst ihrer Stellung, sondern nach dem Werth ihrer Thaten zu richten.

Die Aufstellung der Büste erfolgte am 14. März 1778. Die Unterschrift unter seinem Bilde lautet:

Musas præposuit sirenis.

Iphigenie in Tauris.

Gluck hatte sich nach Wien zurückgezogen, um in grösserer Ruhe ein neues Werk zur Aufführung in Paris zu vollenden, seine Iphigenia in Tauris. Bereits am 30. November 1778 war er, von seiner Gattin begleitet, mit der Partitur in Paris wieder eingetroffen und hatte sich unverzüglich und ausschliesslich dem Einstudiren seines Werkes gewidmet. Es war sein dritter Feldzug. Und sein letzter.

In dieser Zeit besuchte ihn, wie Grimm in seiner „Correspondance litteraire“ (X, 173) erzählt, ein junger Mann vom gewinnendsten Ansehn, aber, wie es schien, von tiefer Schwermuth erfüllt. Er sprach zunächst seine Bewunderung für Gluck aus, erbat sich aber dann die Erlaubniss, ihm ein neues Operngedicht *)

*) Dieselbe Geschichte, nur anders gewendet, findet sich in den „Souvenirs de la Marquise de Crequi.“ Es ist neuerdings ausgemittelt worden, dass diese Souvenirs nicht von der Crequi herrühren, sondern die Arbeit eines litterarischen Spekulanten sind, der übrigens viele Beweise von Geist gegeben und besonders gut sich in die Denk- und Schreibweise des alten Bourbonen-Adels versetzt hat.

In den Souvenirs bringt der junge Mann nicht ein Operngedicht, sondern die Partitur einer Oper: „Orpheus, von den Bacchantinnen zerrissen“, zu Gluck, — eine berichtigende oder doch gut genug erfundene Ergänzung des obigen Titels, da Gluck sich schwerlich entschlossen haben würde, eine neue Oper unter einem schon verwendeten Titel auf die Bühne zu bringen. Gluck wurde (nach dieser Erzählung) nicht vom Werke, wohl

„Orpheus“ vorzulesen. Gluck fand neben mancherlei Unzulässigem, Züge tiefen Gefühls im Gedichte und empfand Theilnahme für den jungen Mann, der ihm nun mittheilte, der Verlust seiner Geliebten habe ihn mit unheilbarem Schmerz erfüllt und ihn zu seinem Operngedicht' angeregt; er habe sogar nicht widerstehen können (da er nicht gewagt, sich auf die Annahme des Gedichts zur Komposition durch Gluck Hoffnung zu machen) einige Arien in Musik zu setzen. Er sang Gluck dieselben vor, der zwar die Komposition schwach, dafür aber den Vortrag entzückend fand und sich erbot, mit Zurücklegung aller sonstigen Arbeiten den Orpheus zu komponiren, wenn der junge Dichter sich dem Theater widmen und in diesem Werk' auftreten wolle.

Der Fremde bat um Bedenkzeit, lehnte aber dann aus Rücksichten auf seine Familie den Vorschlag brieflich ab. Er unterzeichnete mit dem Namen Viguerard.

Wir haben diesen Vorgang nicht unerwähnt lassen mögen, weil er (wie die Anmerkung S. 254 zeigt) mehr als einen Vertreter hat.

aber von der Stimme und dem Vortrage des jungen Mannes auf das Höchste eingenommen und versuchte ihn für die Laufbahn eines Sängers zu gewinnen; dazu habe die Vorsehung ihn sichtlich bestimmt, er würde der erste Sänger von allen werden, die man jemals gehört. Entschliesse er sich, so wolle er selber (Gluck) alle sonstigen Arbeiten zurücklegen, sich nur mit dem „Orpheus“ beschäftigen — und in dieser Rolle solle der neue Sänger zuerst auftreten. Allein der junge Mann lehnte den Vorschlag aus Familienrücksichten ab.

Die (angebliche) Crequi will ausgemittelt haben, dass der Unbekannte niemand anders, als ein Marquis von Jaucourt gewesen, der wegen seiner ausserordentlich bleichen und dabei glänzenden Gesichtsfarbe — die auch Gluck aufgefallen sei — „Clair-de-lune“ genannt worden. So oft nachher Gluck mit ihm zusammengetroffen, hab' er geklagt: „Ach, Herr Marquis, welch' ein Unglück, dass Ihre Geburt Sie hindert, in der Oper zu singen!“

Dass diese Darstellung nur eine Variation der grimmschen Mittheilung ist, kann wohl nicht verkannt werden. Die allzujugendliche Verzückung Glucks bei dem Gesange des Mondscheinritters, sowie sein unablässiges, tüdesque seinsollendes Bedauern, dass jener nicht Sänger werden wolle, — liegt weit genug von Glucks Art und Standpunkt ab.

Indess — das Thema, wie die Variation sind kaum weiterer Betrachtung werth.

Indess können wir nicht verhehlen, dass er uns, so wie er erzählt wird, nichts weniger als glaubhaft dünkt. Es will uns nicht einleuchten, dass derselbe Gluck, der um der Proben zur Armida willen den ehrenvollen und gewiss einträglichen mailänder Antrag zu einer neuen Komposition (S. 229) ablehnte, jetzt immitten der Proben seiner Iphigenie alles habe zurücklegen und eine neue Oper komponiren wollen, blos um einen Sänger für die Bühne — sei es auch für seine eigne Komposition — zu gewinnen. Nehmen wir vollends den Titel aus der andern Erzählung des Hergangs (der von den Bacchantinnen zerrissene Orpheus) mit herüber, so klingt eine Reminiszenz an Marmontels Ausspruch durch, Gluck solle sich nur an heftigwirkende Aufgaben halten. Dieser Ausspruch ist zwar, gegenüber Orpheus, Alceste, Paris und Helena u. s. w. ziemlich lächerlich, aber — Marmontel war mit Grimm befreundet, und beide gehörten zur italischen Partei.

Will man gleichwohl die Erzählung für mehr oder weniger begründet ansehn, so kann man ihr wenigstens kein Gewicht beilegen. Jedenfalls genug von ihr, wo nicht zuviel. Das Hauptereigniss jener Tage war ohne Widerspruch die neue Oper Iphigenie in Tauris, der man in Paris schon lange mit höchster Spannung entgegengesehn hatte.

Es sollte sein letztes grosses Werk sein.

Wir haben schon zweimal den Stoff als Oper bearbeitet gefunden. In der für Traetta gedichteten Oper läuft neben der Haupthandlung nach alter welscher Weise eine zweite her, ein Liebes- und Intriguenverhältniss, das sich mit jenem kreuzt und mischt. In dem von Piccini nach Glucks Oper auf die Bühne gebrachten Gedichte wird unsre Vorstellung von Iphigenie durch die Erfindung des Dichters befleckt, der Iphigenie zum Gegenstand der Wünsche des Königs Thoas macht, sie von diesem zur Vermählung drängen lässt. Iphigenie ist ein geweihtes Wesen. Sie, die zum Opfer für Griechenland bestimmt gewesen, der die Göttin selbst Rettung und Weihe der Priesterschaft gebracht, darf nicht der allgemeinen Bestimmung ihres Geschlechts folgen. Auch davon abgesehn spaltet

sich mit jener Annahme sogleich das Ziel des Drama's, da neben die Rettung zur Heimath nun noch die Sicherstellung vor der Vermählung tritt. Wollten wir auf die ältern Dichtungen näher eingehn, so würde sich leicht darthun lassen, wie weit sie der von Gluck erwählten an Schlagfertigkeit der Entwickelung nachstehn.

Diese Schlagfertigkeit, die mit Vermeidung alles Unnöthigen gerade auf das Ziel dringt und die nothwendigen Momente in voller dramatischer Wirksamkeit vorführt, ist für jede Gattung des Drama's von höchster Wichtigkeit*), für das musikalische Drama aber geradezu Lebensfrage. Das gesprochene Drama kann Lähmungen in seinem Fortgang' und Längen in der Abwickelung des Stoffes durch gedanken- und bilderreiche Diktion, durch fesselnde Erzählung u. s. w. einigermaassen verdecken und vergüten. Die Musik verträgt sich mit all' diesen Aushülfen nicht; sie erstickt, was sie nicht als ihr Eignes erfassen und beleben kann. Sie ist ihrem Wesen nach Bewegung, — und näher innere Bewegung, also Erregung. Nur in der Erregung des Gemüths findet sie ihre Lebensmacht, die Gipfelpunkte der Gemüthsbewegung sind die Gipfelpunkte ihres Daseins;

*) Der grösste Dramatiker der Griechen, Aeschylus, und der grösste der Neuern, Shakespeare, haben diese erste Bedingung dramatischer Wirksamkeit niemals aus den Augen gelassen. Im höchsten Grade schlagfertig ist auch der französische Romantiker Viktor Hugo; bei ihm ist jeder Moment Handlung, und zwar fanatische Handlung, daher auch die Operndichter seine Dramen so gern benutzen. Allein ihn zum Vorbilde zu nehmen, kann einem besonnenen Deutschen nicht wohl in den Sinn kommen. Viktor Hugo hat einen allzutiefen Trunk aus dem dunkelschäumenden Becher der deutschen Romantik (und zwar der verzerrten eines Hofmann, Werner, Grabbe) gethan. So hoch seine Gaben in vielfacher Beziehung, namentlich als Befreiungsversuche aus der Versteinerung anzuschlagen sind, in der seit Ludwig XIV. die französische Dichtung bis auf ihn, die George Sand und wenig Andre gebannt lag: so kann man doch nicht verkennen, dass in seinen Dramen der Rückschlag allzugewaltig geschehen, dass der Erstarrung Ueberreizung gefolgt ist. Seine Personen sind nicht Menschen natur- und vernunftgemässen Daseins, sondern sie handeln unter dem unabwendbaren Machtgebot einer fixen Idee — der Rache, der Liebe, der Lüste — die sie gleich Automaten gewaltthätig aufzucken, hin- und herfahren lässt, bis der Tod sie ruhig bettet. Von Natur und Psychologie ist weiter nicht die Frage.

wie sie von ihnen abgewendet zur Ohnmacht hinabsinkt, haben wir an Orpheus, Alceste und anderwärts genugsam beobachten können.

Iphigenie ist die letzte grosse Oper, die wir hier zu betrachten haben. Es ist uns daher Pflicht, diesen für den Musiker so wichtigen Punkt hier zur Erwägung zu bringen. Dabei soll uns des Euripides Tragödie, Iphigenie in Tauris, als Anhalt dienen. Es liegt uns nicht ob und ziemt uns — die wir weder Dichter noch Philologen sind — nicht, die Dichtung des Alten an sich selber zu beurtheilen; wir haben nur abermals, wie in gleichen frühern Fällen, zu erwägen, welche Vortheile die klassische oder moderne Dichtung für die Oper darbietet. Dies ist der Punkt, an dem wir Lehre nehmen können über die Erfodernisse der Operndichtung, — und zugleich nochmals das Urtheil einiger Philologen prüfen mögen, Gluck habe sich (mit Unrecht oder aus mangelnder Erkenntniss) von der Antike entfernt.

Euripides führt zur Eröffnung der Tragödie Iphigenie vor, die in einem Monolog die Exposition übernimmt, wie es einmal seine Art war. Iphigenie erzählt (den Griechen, die alles das schon wissen) ihre Abkunft, die Ereignisse in Aulis und ihre Einsetzung in das Priesteramt, das sie verpflichte, alle Hellenen zu opfern; doch sie weihe nur das Opfer, Andre vollbringen's im Heiligthum. Auch erzählt sie einen Traum. „Ihr schien im Traume, sie schlummere in Argos im Frauengemach; da sei die Erde erzittert, das Haus zusammengestürzt; nur eine Säule blieb stehen, blondes Haupthaar wallte von ihrem Scheitel und sie sprach mit Menschenlaut. Ich aber, denkend meines gasterwürgenden Geschäfts, wusch, als sollt' er sterben, diesen Stein, laut klagend.“ Sie folgert aus dem Traumbild Orest's Tod (—) will dem entfernten Bruder Todtenopfer bringen mit den Dienerinnen und entfernt sich.

Vom Schiffe herbei treten Orest und Pylades auf. Sie meinen den bluterfüllten Tempel zu erkennen, aus dem sie auf Apollons Geheiss das Bild der Artemis entfernen sollen; damit werd' Orest seines Leids entledigt sein. Sie beschliessen, in der Nacht das Bild zu rauben, und entfernen sich.

Iphigenie begeht mit dem Chor das Todtenopfer um den ferngeglaubten Bruder. Da eilt ein Hirt herbei mit der Nachricht, es seien zwei Jünglinge vom Schiff an's Gestade gekommen und gefangen; der eine heisse Pylades, den Namen des Andern wisse man nicht, beide seien Hellenen. Der eine

„stand, und schüttelt' auf und nieder wild das Haupt,
Aufseufzend, und die beiden Hände streckt' er aus,
Bethört von Wuth . . . . "

und habe den Gefährten Pylades gerufen, ob er nicht diese (die Erinnyen) des Hades Drachen, sehe, mit fürchterlichen Nattern wider ihn bewehrt? Und dieser Mann

„Schien nicht derselb' in immer wechselnder Gestalt;
Und Rindern gleich aufbrüllend und mit Hundsgebell'
Entsandt' er, was man heisset Eumenidenton*);"

habe sich darauf mordend in die Herden gestürzt, „als wehrt' er ab die göttlichen Erinnyen." Endlich habe das Volk die Tapfern überwältigt, und der König sende sie zum Opfertode.

Iphigenie sendet den Hirten, die Fremden herbeizuführen. Sie sei — spricht sie aus — bisher mild gewesen; nun der Traum sie erbittert, solle man sie grausam finden. Noch denkt sie des in Aulis erfahrnen Leids,

„Wo mich, wie eine Färse, das Achaiervolk
Geschlachtet",

wo sie vergebens den Vater angefleht. Die Göttin selbst schilt sie zweizüngig, da sie den Mann, der Blut vergossen, von ihrem Altar treibe,

„Selbst aber doch an Menschenopfern sich erfreut.
Nein! Nimmermehr geboren hat Kronions Braut,
Leto, solch' eine Frevlerin!"

Die Gefangnen nahen, von Tauriern heibeigeführt. Sie werden entfesselt und von Iphigenie befragt. Orest giebt sich für Pylades aus, erzählt, dass Kalchas getödtet sei, —

*) Aeschylus! —

(Iphigenie:
„O Eumeniden!“)

dass Odysseus umherirre, —

(Iphigenie:
„Umkomm' er! und die Heimath werd' ihm nie gewährt!“)

— gegen alle, auch gegen Helena, ist Iphigenie grimmvoll erbittert. Orestes lässt sich die Kunde von Agamemnons Tod' entreissen, von der Ermordung Klytemnästra's durch den Sohn, und Iphigenie ruft aus:

„Ach!
Wie wacker übt' er schmähliche Gerechtigkeit!“

— überall das trotzig aufgährende Blut des Tantalos! Zuletzt fragt sie nach Orest, und der antwortet räthselhaft:

„Der Klagenswerth' ist nirgend, Weib, und überall!“

Jetzt giebt Iphigenie den Glauben an ihren Traum auf und fodert von Orest, ihren Brief in die Heimath zu bringen; der Andre (Pylades) müsse sterben. Orest bewegt sie, jenen zu entsenden und ihn als Opfer zu behalten. Pylades dringt vergebens darauf, mit Orest zu sterben, hofft aber, Apollons Seherspruche vertrauend, zuletzt dennoch die Rettung des Freundes.

Iphigenie überreicht nun dem Pylades ihren Brief, theilt auch mündlich den Inhalt mit: sie selber sei die wunderbar erhaltne Schwester Orest's — und so werden die Geschwister vereint und beschliessen mit dem Freunde Flucht und Entführung des Götterbilds. Iphigenie hat die List ersonnen, dem König zu sagen: beide Griechen seien des Muttermords schuldig, ihr Nahen habe das Heiligthum befleckt und dasselbe müsse im einsamen Sühnebad' am Meere gereinigt werden. Die Freunde sollten gefesselt, ihr Antlitz verhüllt werden; den König wolle sie bewegen, seiner Diener Einige zu entsenden, um das Volk vom Sühnebad fern zu halten, Andre, während er selber sein Antlitz gegen Verunreinigung verhülle, zur Reinigung des Tempels durch Feuer zu verwenden.

Der Plan scheint zu glücken. König Thoas willigt ein und sie kann sich mit den Gefangnen entfernen. Indem bringt ein

Bote dem König die Kunde: Iphigenie habe die Gefangnen befreit, das Schiff bestiegen; vergebens habe das Volk die Hellenen bekämpft, aber die Brandung habe das Schiff zum Ufer zurückgetrieben und halt' es dort. Thoas ruft das ganze Volk auf zum Kampfe; — da erscheint Pallas Athene, gebietet Thoas, abzulassen vom Widerstand', — und Orest kann die Schwester und das Götterbild heimführen.

Wie bedeutsam und tiefgegriffen der Karakter Iphigeniens hier hervortritt, — beiläufig nicht übereinstimmend mit der ebenfalls euripideïschen Iphigenie in Aulis — haben wir schon angedeutet. Diese Karakterwendung war indess nur unter der Bedingung zulässig, dass Orest mehr im Hintergrunde blieb'; und so hat Euripides wirklich gethan; bei ihm wird die Rache der Eumeniden und Orest's Marter nur erzählt. Man darf das nicht klassische Mässigung nennen, — Aeschylus hat bekanntlich die Eumeniden in graunvollster Gestaltung auf die Bühne geführt, — aber jedenfalls muss man beherzigen, dass das musikalische Drama dem alten Dichter nicht folgen konnte. Die Musik kann nicht erzählen; sie verdunkelt das Wort und damit die Erzählung: sie kann sich nicht erinnern, sondern nur den Augenblick und seinen Inhalt durchfühlen; alles was nicht gegenwärtiges Empfinden ist, wird ihr zum abgeschwächten Nachhall.

So würde denn Orest's Gestalt, wie sie Euripides giebt, im musikalischen Drama zum Nebelbilde, während die Personen des Thoas und Pylades ganz in den Hintergrund träten und der Chor nur die Bedeutung dienenden Gefolges hätte. Wie wenig der Musiker dem exponirenden Monolog Iphigeniens abgewinnen und gewähren könnte, wie weit von der Region des Musiklebens abgelegen sich die durch Trug versuchte und durch die Zwischenkunft der Göttin vollbrachte Lösung erweisen würde, — das Alles bedarf für Niemand, der nur einigermassen über Wesen und Vermögen der Musik aufgeklärt ist, eines Beweises. Welches auch das Urtheil über die Tragödie sei, für das musikalische Drama, für unsere Musik — von der die alte griechische wesentlich und fast unver-

gleichbar abweichend war — bietet sie keinen brauchbaren Stoff und Boden. Auch hier ist einleuchtend: der Musiker der nachklassischen Zeit kann und muss von der Antike lernen, — ihre Einfalt, ihre Grossheit u. s. w. — aber ihr nach Stoff und Form anhängig bleiben, kann er nicht. Der Stoff der Antike muss für ihn umgeschaffen und umgestaltet werden, wenn er überhaupt benutzt werden soll.

Gluck fand für seine Oper in dem jungen Guillard (der dem Plane der Tragödie des Dichters Guimond de la Touche gefolgt sein soll) den erwünschtesten Gefährten.*) Einfach, klar, schlagfertig, musikalisch-verwendbar ist, wenigstens der Hauptsache nach, die ganze Anlage, in all diesen Punkten günstiger, als die bisherigen von Gluck behandelten Gedichte.

Wenn der Vorhang aufgeht, durchtobt Sturm das ungastliche Meer und Iphigenie mit dem Chor der Priesterinnen (ihren Gefährtinnen von Aulis) sendet von dem Vorgebirge, das den Tempel trägt, Gebete hinaus, die Noth zu enden; Sturm und Wogen schleudern das Schiff vorüber, das Orest und Pylades trägt. In die frommen Gesänge mischt sich Iphigeniens besonderer Wunsch, dass die Menschenopfer**) aufhören mögen.

Der Sturm legt sich und Iphigenie theilt dem Chor einen Traum mit, der in dieser Nacht das Schicksal ihres Hauses ihr enthüllt hat. Sie habe den Pallast ihres Vaters wiedergesehn; im Begriffe den Vater — seiner einstigen Härte und fünfzehnjährigen Elends vergessen — zu umarmen, sei die Erde erbebt, die Sonne der Stätte, die sie verabscheut, entflohn, der Blitz, in Schlägen niederfallend, habe den Pallast entzündet und verzehrt. Sie habe den

*) Seltsamer Weise, jedenfalls aber irrig, bezeichnet Reichardt (An das mus. Publikum) Rollet als Dichter der Iphigenie in Tauris, wie der in Aulis. Die Partitur nennt Guillard.

**) Que nos mains „saintement barbares“
N'ensanglantent plus vos autels,
Rendéz ces peuples plus avares
Du sang des malheureux mortels!

Vater erblickt, von Todesstössen durchbort, vor einem unmenschlichen Gespenst fliehend, — das sei ihre Mutter gewesen, die ihr ein Schwerdt in die Hand gedrückt. Im Begriff zu entfliehn, habe man ihr Halt geboten; es sei Orest gewesen — und eine unselige Macht habe ihren Arm gezwungen, ihn zu durchbohren. —

Der Traum ist euripideïsche Erfindung, überhaupt bekanntlich im ganzen Alterthum eine geläufige Form der Enthüllung, die mit den alten Religionen eng zusammenhängt; die französischen Tragiker haben sie von dort herübergenommen. Dagegen ist die Exposition Eigenthum des modernen Dichters und für das musikalische Drama ungleich günstiger, als die des Klassikers; diese ist ein Prolog vor dem Drama, ohne innern Zusammenhang mit demselben, während der moderne Dichter uns sogleich auf den Schauplatz der Handlung stellt, uns alle Hauptpersonen zeigt und mit der Handlung die Exposition verwebt. Die Handlung beginnt mit dem Aufschweben des Vorhangs (Gluck beginnt sie noch früher) und erklärt sich selber.

Und schon strömen die Schaaren der Skyten herbei; das Schiff ist an's Ufer getrieben, die beiden Fremdlinge (Orest und Pylades) sind gefangen; der Eine, erzählt ein Scythe, war von tödlicher Verzweiflung erfüllt, die Worte „Verbrechen, Gewissenspein!“ tönten unaufhörlich von seinen Lippen, er verwünschte das Leben, rief den Tod. König Thoas, der düstre schwerblütige Barbarenherrscher, weiset Iphigenie, die Gefangnen am Altar zu erwarten, wohin sie ihr folgen würden; er selber, unter dem Drohn finsterer Weissagungen, wolle sich vom Heiligthum fern halten. Die Gefangnen werden vor den König gebracht, weigern ihm Auskunft und vernehmen aus seinem Munde den Todesspruch.

Im zweiten Akte finden wir sie gefesselt in einem innern Raume des Tempels; Orest ist versunken in den Abgrund (abimé) seines Schmerzes; dem milden, hellenisch-weisen Zuspruche des Freundes entgegnet er endlich: „Ich bin geboren zum Verbrechen . . . . auch dir hab ich den Tod gebracht!“ Er ruft die Götter an, die ihn verfolgen, die Urheber seiner Frevelthaten, unter seinen

Füssen die Schlünde der Unterwelt aufzureissen. — Wir finden hier bestätigt, was bei Euripides Tragödie bemerkt worden. In dieser füllt Iphigenie gewissermaassen allein die Bühne, das fodert ihr Karakter, wie der Dichter ihn gezeichnet, — und dafür reicht er aus. Jener titanische Trotz und Hader mit den Göttern ist bei dem modernen Dichter auf Orest übertragen und macht die spätere Eumenidenscene begreiflicher und erträglich. Ihm gegenüber hebt sich nun Iphigeniens milde Gestalt um so hehrer und tröstlicher empor. Sie ist dasselbe Wesen geblieben, das sie in Aulis war, — und wir werden in der Komposition die heilvollen Ausflüsse dieser Entscheidung sehn. Dass die Gegeneinanderstellung beider Karaktere für das Musikdrama den grössten Vortheil bot, ist klar.

Ein Tempeldiener mit Wachen trennt die Freunde, Pylades wird gewaltsam hinweggeführt, Orest bleibt verzweifelt, haltlos wie ein Kind — „on te l'enleve!“ ruft er bei Pylades Entfernung sich selber zu. Wieder erhebt er sich in höchster Aufregung gegen die Götter,

Dieux, avides du sang, tonnez!
écrasez moi!

und sinkt dann in die Ruhe der Erschöpfung, in den Schlummer, der dem Tode nah' ist.

Auch der Schlummer darf nicht Labung sein für ihn, der die Mutter gemordet, obzwar nach Göttergebot. Schon steigt der grause Eumenidenchor aus dem Hades herauf, unerbittlich in seinem Rachegeschäft, und mitten im Chor erhebt sich der Schatten der erschlagenen Klytemnästra vor ihrem Mörder.

Eben öffnen sich die Pforten der Halle vor dem Eintritt der Priesterinnen und Iphigeniens. Die Nachtgesichte sind verschwunden, Orest erwacht — und wähnt in der hohen Priesterin abermals den Schatten der Mutter zu sehn; „Meine Mutter! Himmel!“ sind die einzigen Worte, die er der Schwester gegenüber findet; die liebende, rettungswillige Schwester, die stets milde, wird ihm zum Schreckgespenst. —

Wir haben früher einmal (S. 59) von der besonders für das

musikalische Drama so wichtigen Zusammenhaltung und Gipfelung der Handlung gesprochen. Hier haben wir Beispiele vor Augen. Von der Ouvertüre bis zur Ankunft der Gefangnen und ihrer Bestimmung zum Opfertode ist Ein Zug der Handlung. Vom ersten Anblick Orest's in der Tempelhalle bis zum Eumenidenchor ist abermals Ein Zug der Handlung. Die erste Gruppe von Momenten beginnt mit der allgemein bedrängenden Sturmnoth, bringt die unheilvolle Bestimmung Iphigeniens für den Blutaltar, dann das finstre Geschick ihres Hauses in Erwähnung und findet ihre Gipfelung darin, dass jene Bestimmung nun thatsächlich in Vollzug treten soll, und zwar gegen den eignen, wenngleich noch unerkannten Bruder. Die Gipfelung der andern Gruppe findet ihre Höhe im Eumenidenchor und dem Anblick der ermordeten Mutter; wir würden sagen im Anblick der Schwester, die der Unglückliche für den Schatten der Mutter hält, wenn nicht gerade hier die Umkehr anknüpfte und die Handlung zur Lösung schritte. —

Iphigenie spricht mild und beruhigend zu ihm, der tief erstaunt ist über die Aehnlichkeit ihrer Züge mit denen der Mutter, sie lässt ihn entfesseln und befragt ihn. So peinvoll ihn jede Frage berührt, nach der Heimath, nach Agamemnon, nach Klytemnästra, nach dem Rächer des Vaters: er kann ihr keine Antwort versagen. Und noch jetzt, — das ist der hellenisch geschürzte Schicksalsknoten, dass er die heilige Pflicht hatte, den Mord des Vaters an der Mutter zu rächen und dass er mit der Erfüllung dieser Pflicht die kindliche gegen die Mutter verletzte, — noch jetzt reisst sich, da er die Mörderin des Vaters nennen muss, das verdammende Wort „Ce monstre abominable, c'est . . . .“ von seinen Lippen. Auf seinem schuldlosen Haupte lastete in Wahrheit der Fluch unvermeidbarer Schuld, wie er sich auch bestimmen mochte; so verliert seine Empörung gegen die Götter ihre Strafwürdigkeit und uns ist jenes erhabne Mitleid gewährt, das dem Stachel der Tragödie seine tödtliche Kraft nimmt und die Versöhnung in einer höhern Idee vorbereitet.

Nur über sich selber hält Orest die Wahrheit zurück. Da

Iphigenie nach dem Schicksal des rächenden Sohnes fragt, entgegnet Orest, den bevorstehenden Opfertod im Sinne: der habe den langersehnten Tod gefunden, Elektra sei allein noch übrig.

So steht nun Iphigenie, jetzt erst ganz verwais't und einsam, vom Geschick ihres Hauses ergriffen, dem todtgeglaubten Bruder gegenüber, keins den andern erkennend. Auch hier ist ihre Seele, wie ihr Wort mild: „Es ist geschehn! alle die Deinigen“ — sagt sie sich — „haben den Tod erlitten.“ Sie heisst Orest sich entfernen, stimmt mit dem Chor um den Todtgemeinten die Klage an und begeht vor leerem Grabeshügel nach frommer Sitte die Leichenfeier.

Wir finden sie zum Beginn des dritten Akts in ihrer Halle, von den Priesterinnen umgeben. Sie hat sich auf deren Flehn entschlossen, der Schwester Elektra Botschaft zu senden; dazu will sie einen der Gefangnen verwenden, ihn dem Todesloos' entziehend; noch kann ihre Seele sich nicht ganz der Hoffnung verschliessen, die ihr gleichwohl entrissen scheint.

Die Gefangnen werden eingeführt und Iphigenie bleibt mit ihnen allein. Sie giebt sich als Griechin zu erkennen; nur einen von ihnen vermag sie zu retten, der müsse sich verpflichten, Botschaft nach Argos zu bringen. Sie wählt Orest und entfernt sich, die für Elektra bestimmte Schrift herbeizuschaffen.

Hier erhebt sich nun der Wettstreit der Freunde. Pylades ist gern bereit, für Orest den Tod zu leiden, Orest ist in Verzweiflung über die Entscheidung, den Tod nur begehrt er. „Weissest du nicht“ — spricht er zum Freunde — „dass für Orest Leben entsetzliche Marter ist? dass der erzürnte Hades um mich seine dunkeln Eumeniden schaart?“ — und nun erblickt er sie. Dagegen vermag Pylades milder Zuspruch nichts. Iphigenie kehrt zurück; auch sie bezwingt Orest mit der Drohung, sich selber den Tod zu geben. Pylades wird mit der Botschaft betraut und nimmt sie an. Aber er beschliesst, den Freund zu retten.

So steigt neben den schicksalgebundnen Geschwistern eine dritte Gestalt in Erhabenheit empor, eins jener altgriechischen He-

roenmotive, die für alle Zeiten hohe Bedeutung bewahren: es ist die Freundschaft, die sich in Thaten auf Gefahr des Lebens kund giebt. Ruhig, mild, erhaben ruft Pylades die Gottheit grosser Seelen an, die Freundschaft; sie soll seinen Arm waffnen, mit ihrem himmlischen Feuer sein Herz gänzlich erfüllen, dass er den Freund errette. —

Im Innern des Dianentempels (das Bild der Göttin ist in der Mitte aufgestellt, seitwärts im Vordergrunde steht der Opferaltar) kämpft zu Anfang des letzten Akts Iphigenie gegen ihre priesterliche Pflicht. Schon zuvor in Gegenwart der Freunde hat sie bekannt, dass ein unwiderstehlich Gefühl Orest's Opferung ihr unmöglich mache; auch jetzt kann sie sich nicht entschliessen.

Aber schon naht der Zug der Priesterinnen, die den Orest, als Opfer bekränzt, zum Altar führen. Tiefgebeugt sinkt Iphigenie auf ihren priesterlichen Sessel. „Die Götter", spricht sie zu ihm, „wollten dein Leben bewahren, du aber gehst zum Tode, und du hast es gewollt." Er selber — man fühlt, dass sein Dasein ausgehöhlt ist — begrüsst aufathmend das Ende seiner langen Leiden, sucht Iphigenie zu trösten: ihm hätten die Götter den Tod nur zur Pflicht gemacht, sie hätte, sein Leben verlängernd, unwillkührlich ein Verbrechen begangen.

Die Opfergesänge beginnen, vier Priesterinnen fodern von Iphigenie die Vollbringung des Opfers, widerstrebend fasst sie das Messer und zögert, der Chor ruft „Triff!" ihr zu, und Orest, im letzten Augenblicke, ruft aus:

„So starbst auch du in Aulis,
Iphigenie, o Schwester!"

„Mein Bruder! Orest! — Orest, unser König!" schallt von Iphigenie und dem Chor der Priesterinnen zurück.

Thoas stürmt herein, das Opfer zu beeilen. Aber auch Pylades stürzt zur Rettung heran und erschlägt den König. Indem Griechen und Scythen den Kampf beginnen wollen, erscheint in den Wolken Diana, entscheidet für die Griechen und entsendet sie

zur Heimath, wo Orest über Mykene herrschen und Iphigenie dem erstaunten Griechenlande zurückgeben soll.

Nur zweierlei wollen wir zu erwägen geben.

Das eine ist, wie sich auch jetzt wieder die grossartige, dabei wahrhaft dramatische Aufgabe zu Gluck heranfindet, das Kleine, Zerstreute, Spielige den Andern zufällt, — und wie Gluck fällt, sobald er sich aus fremdartigem Antrieb' auf Letzteres einlässt. Es ist die Anziehungskraft des Gleichgearteten, auf die wir schon S. 186 hingewiesen, die hier waltet; es ist der Stempel einer Anlage zur Wahrhaftigkeit und Berufstreue, wenn ein Künstler davon nicht abweichen kann, ohne sogleich zu Falle zu kommen. Nur geringe Naturen können, wie die Schrift es nennt, „auf beiden Seiten hinken."

Das Andre betrifft eine Ansicht der Gegner Glucks, der italischen Partei. Wohl musste sie die Sturmesmacht der Leidenschaft in seinen Werken erkennen, mochte sie sie billigen oder betäubenden Lärm und Geschrei schelten. Was nicht zu verleugnen war, sollte nun seine Beschränktheit bezeichnen; er sei, hiess es, nur für diese gewaltsamen Effekte befähigt. Nun wohl! — Und Iphigenie? — und Pylades? — und die Chöre der Priesterinnen? — und die mildschonende Hand überall, bis der äusserste Moment kommt? —

Die Komposition.

Fünfundsechszig Jahre zählte Gluck, als er seine letzte grosse Oper schuf. Sie bewies wieder, dass der Geist seine eigne Zeitrechnung hat; weder Ermattung noch Starrheit lassen sich irgendwo spüren. Auch das ist kein Zeichen nachlassender Erfindungskraft, sondern liegt in den Gewohnheiten jener unersättlich nach Neuem drängenden Zeit, dass Gluck einige Sätze aus frühern Werken benutzt hat. Hierhin gehört die Arie der Iphigenie mit Chor aus G-dur (O malheureuse Iphigenie) die 28 Jahr früher zu dem Texte „Se mai senti spirati sul volto“ in der Oper Titus für den Kastraten Caffarelli gesetzt worden war und damals in Neapel den mächtigsten Eindruck gemacht hatte; dann jene Arie aus Telemach, die Gluck einer Gigue von Seb. Bach (Th. I, S. 201) nachgebildet hatte; Kleineres übergehn wir.

Fassen wir nun ohne weitere Rücksicht auf die Entstehung des Einzelnen die Oper*) als ein Ganzes zusammen, so zeigt sich an ihr eine von ihren grossen Vorgängerinnen nicht bedeutungslos abweichende Physiognomie. Gluck ist seinen Ueberzeugungen, seiner Idee durchaus treu geblieben, aber er führt sie mit mehr Ruhe, mit Selbstbeherrschung anstatt der frühern Unbedingtheit durch.

*) Sie ist in Paris bei Deslaurier unter dem Titel „Iphigénie en Tauride, Tragédie en 4 Actes par Mr. Guillard, mise en musique .... par M. le Chevalier Gluck“ in Partitur herausgegeben worden.

Am klarsten tritt der Unterschied in den Arien und in den Chören der Priesterinnen hervor.

Diese Chöre haben einen recht eigentlich liturgischen Karakter. Schon ihre festgehaltene Beschränkung auf zwei weibliche Stimmen, dann ihr choralartiger, — sagen wir lieber, wenn das ungeschickte Wort erlaubt ist, ihr nonnenklösterlicher Gang weiset sie darauf hin, sich weniger an der Handlung zu betheiligen, als betrachtend und mitfühlend neben ihr zu stehn. Wer mit uns den Text erwogen hat, wird den Ursprung dieser Haltung sogleich im Texte finden und erkennen, dass dieselbe dem Karakter der dienenden Priesterinnen vollkommen gemäss ist und gleich dem abgedämpften Hintergrund eines wohlbedachten Gemäldes vortrefflich dazu dient, die Hauptgestalten rein und klar hervorzuheben. Wir sind auch keineswegs gemeint, den Antheil der Dichters zu schmälern, sondern wollen nur für Gluck geltend machen, wie sinnig er die vom Dichter gestellte Aufgabe erfasst hat. Die Neuheit aber der Gestaltung tritt klar hervor, wenn man diese Chöre mit dem Priesterchor in Alceste, oder mit dem nahverwandten Opferchor in der aulidischen Iphigenie vergleicht.

Was die Arien betrifft, so zeigt sich in mehrern (nicht allen) eine gewisse lyrische Beschaulichkeit, die besonders gegen die fast durchgängig dramatisch-schlagfertigen Arien der aulidischen Iphigenie einen merkbaren Gegensatz bildet. Dies weiset sich schon in dem Herübernehmen von Arien aus ältern Opern aus, in denen die Dramatik noch nicht mächtig geworden war. Auch hier erkennt man den Ursprung der vorwaltend lyrischen Haltung im Texte, der aus jenen Arien — es sind besonders die des Pylades und Iphigeniens — Ruhemomente schuf und den Fortschritt der Handlung mehr in die Rezitative verlegte.

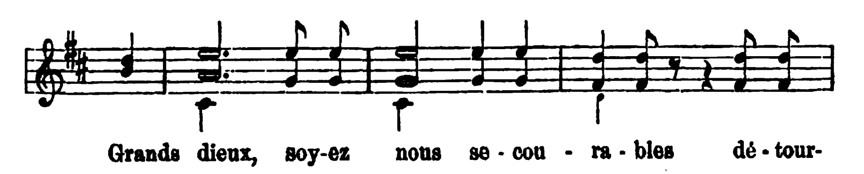
Gehen wir endlich zur genauern Betrachtung der Komposition in ihren einzelnen Momenten über, so zeigt gleich die Eröffnung den grossen dramatischen Verstand des Meisters. Keine Ouvertüre, die sich mehr oder weniger vom Drama loslösete, eine Einleitung führt sogleich auf den Schauplatz. Ein kurzes Andante, D-Dur,

„Le calme“ überschrieben, deutet die Stille des Meers an; ein Allegro, „Tempête“ überschrieben, lässt den Sturm vernehmen, der die Priesterinnen erschreckt und Orests Schiff in die Brandung schleudert. Das Quartett, Flöten, Oboen, Fagotte, Hörner, Trompeten und Pauken, dazu die schrille Pikkolflöte, die der Sturm in den Tauen des Schiffs bläst, — das alles arbeitet wacker vor; der Vorhang fliegt auf und nun spielen die Blitze mit dem Donnergeroll vom schwarzen Himmel in grausiger Schadenfreude mit, und ängstlich schweben die Tempeljungfrauen in ihren weissen Gewanden hin und her von den Tempelsäulen zum Rand der Felsen, der in's Meer hinausragt. Alles hat der Alte genau vor Augen gehabt, Alles genau vorgeschrieben in der Partitur: „Regen und Hagel — der Sturm lässt nach — Sturm — das Unwetter hört auf.“ Das Drama ist da, es hat angefangen, wie der Sturm nach der Ruhe, — man weis nicht genau, wann.

In die Sturmnacht hinaus, unter die ängstlich schwankenden Gestalten der Priesterinnen tritt Iphigenie voll Kraft und milder Hoheit, ihr Anruf



dringt in sichertreffendem Rhythmus und Tonfall durch das Tosen der Elemente zum Himmel empor, der Chor schliesst in gleichen Rhythmen aber gemässigtem Tonfall, wie Dienenden ziemt, dem Gebet der Führerin an. Ist hier der Gesang, wie die Natur selber, aufgeregt und schwertreffend, so wendet er sich nach manchem Wechsel des Chors mit Iphigenie zuletzt, bei „la tempête cesse tout à fait,“ zur Ruhe zurück, — aber allmählig —



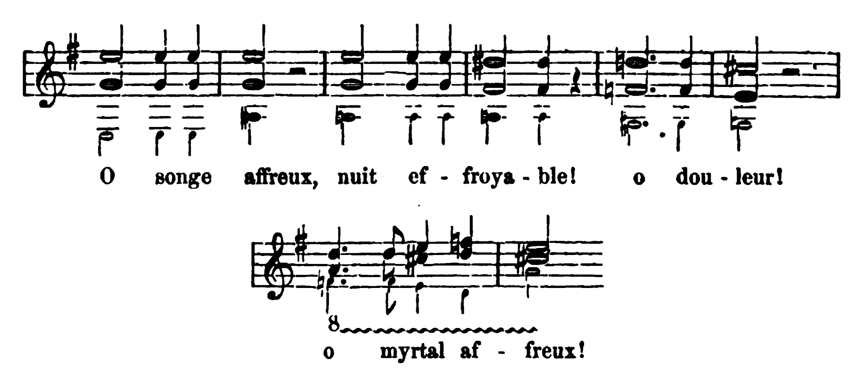


die der Grundton im Karakter der Priesterinnen ist und hier, im Gegensatz zu dem Aufruhr der Natur, heilbringend empfunden wird.

Die ganze Gestaltung ist die einfachste, die man finden könnte; und doch fehlt nichts, so gewiss man keine Note zusetzen dürfte, ohne zu stören. Uebrigens sind wir in warmer Atmosphäre; Kreuztöne — D-dur, H-moll herrschen.

Mit den Worten: „Die Ruhe kehrt zurück!" schliesst Iphigenie die Scene und geht in Rezitativ über, den Traum zu erzählen. Die Erzählung wird anschauungsvoll gesprochen, Klang und Figurirung des Orchesters malen die wechselnden Traumgebilde. Merkenswerth und übereinstimmend mit dem über die Haltung der Oper Vorausbemerkten zeigt sich, dass bei diesem Rezitativ mehr auf musikalische Wirkung als auf Diktion gerechnet wird; umgekehrt in der aulidischen Oper.

Der Chor der Priesterinnen (E-moll) empfängt und schliesst ab, was die Obere zu berichten hatte. Es geschieht in noch tieferer Ruhe,



sie sind nur Mitempfindende, sie leiden mit, sie handeln nicht, sondern dienen; es ist die Haltung des sophokleïschen Chors. Ebenso wird Iphigeniens Rezitativ, in dem sie das Schicksal ihres Hauses

beklagt (vergebens sucht die Chorführerin zu trösten) und ihre Arie, in der sie die Göttin um erlösenden Tod anfleht, vom Chor, stets in demselben Sinn abgeschlossen. Es ist ein stilles Nachtbild, das sich vor unsern Augen entrollt hat; in jene fünfzehn Jahre priesterlicher Dienstbarkeit am blutigen Altar blicken wir hinein, Erlösung zeigt sich nirgends.

Thoas tritt auf, ein schwerblütiger Barbar, von Weissagungen noch mehr verdüstert. Er heischt von der Priesterin Beruhigung, Versöhnung mit den Göttern; sein Leben sei bedroht, wenn ein einziger Fremdling ihrem Zorne nicht zum Opfer falle. So steht er in Selbstqual seiner Verfinsterung der Tochter des sonnenfrohen Hellas gegenüber, die, gefangen und gebeugt, dennoch ihre reine Stirn zum Himmel aufrichten kann. Seine Arie (H-moll) malt in schweren Zügen den Druck, der ihm die Seele belastet,



die Bässe langen empor gleich der unabwehrbaren Armen der Unterwelt und scheinen ihn unwiderstehlich hinabzuziehn. Nach einem Schlusse in Cis-dur — immer die heissen Tonarten! — wirft

sich das Quartett mit den Hörnern und der Singstimme im Einklang auf d — d und stellt die Drohung: „Zittre! dein Strafgericht beginnt!“ unbeugsam hin. Und dann kehrt noch einmal jener Gedanke verstärkt zurück, —



das Alles ist so einfach und so sprechend, — noch heut gar nicht anders zu sagen, wenn man nicht lügen will, — hundertmal nachgeahmt, und noch unberührt. Denn die Wahrheit ist das älteste Kind des Geistes, und bleibt ewig jung.

Im grossen Hinabschreiten schliesst die Arie, ein volles, vollkommen abgeschlossenes Bild schwarzer Melancholie, trefflich gesprochen, aber ihre Hauptstärke im Musikalischen findend, — Musik im Dienste, nicht des Worts, sondern des Gedankens.

In rauher Lustigkeit, in kindisch-barbarischer Beweglichkeit drängt sich jetzt der Chor der Scythen (D-dur, Alt, Tenor, Bass) unter dem Geschrei der Pikkolflöten, Oboen und Klarinetten, mit

Trommel- und Beckenschall heran. Der zweite Chor (die Zwischenreden des Thoas und Iphigeniens übergehn wir) in H-moll, mit Trommel und Triangel,



tritt noch barscher auf; es klingt nach jenem „La mort sans phrase,“ das zwölf Jahr später an derselben Stelle gehört ward. Die Balletsätze — dies Volk muss auch sein Fest haben — folgen einander, wie es kommt, frech, kindisch vergnügt bei dem gedankenstörenden Gebimmel des Triangels, Alles durchaus karakteristisch.

So hat derselbe Akt ein zweites Lebensbild entrollt; Griechen und Barbaren, Iphigenie und Orest, neben ihnen Thoas und Pylades, Alle sind naturwahr hingestellt, in grossen überschaulichen Gruppen wohlgeordnet. Man kann nicht weislicher exponiren.

Der zweite Akt eröffnet das rezitativische Gespräch der Freunde mit einer trübspannenden Einleitung in E-moll. Nach dem Rezitativ folgt Orest's Arie,



in der er den Vernichtungschlag fodert von den Göttern, die seine Missethat hervorgerufen haben und dafür ihn verfolgen. Der Schlag, die unvermeidbaren Blitzstrahlen, die das Schicksal auf ihn niederschleudert, — das ist die Vorstellung, die seine Seele

ganz erfüllt; der Schlag, die Quarte, in der die Dominante hinaufschlägt in die Tonika, mit der das ganze Orchester — der Schrei der Trompeten über alle weg — sich auf dies D wirft, das ist das Motiv der Arie. Als gäb' es nichts anders, verfolgt Orest unablässig diese einzige Vorstellung,



während das Orchester unablässig hinabwühlt, als sollt' es die letzte Zuflucht öffnen, das Grab.

Nach einem Mittelsatze voll schmerzlicher Beredsamkeit gewaltige Rückkehr zum Hauptsatze. Hier also ist die alte Form der Arie wiedergekehrt; — aber mit Recht, um ein abgeschlossenes Karakterbild, wir möchten sagen: ein Standbild von Orest zu geben; — aber vergeistigt ist sie wiedergekehrt, denn jede Note ist Geist und Wahrhaftigkeit, keine durfte fehlen, wenn das Lebensbild vollständig erstehen soll, keine neue könnte man zufügen, ohne sich an der Wahrheit zu vergreifen.

Und ein Standbild, unvergänglich wie Erz, hat dieser Moment verdient. Denn in ihm enthüllt sich jene hellenische Schicksalsidee, die den Knoten der Tragödie geschürzt hat; hier offenbart sich, was Orest und sein Haus ist und zu tragen hat; man darf diese Arie die Säule nennen, die das ganze Gebäude der Oper in seinem Schwerpunkte hält und trägt. Und das hat Gluck gefühlt. Aber

es ist nicht blos die althellenische Schicksalsidee, die in dieser Arie vor uns tritt, sie lebt als ein Ewig-Menschliches fort. Neben der höhern christlichen Idee einer Vorsehung, einer Vernunftherrschaft in den Geschicken, tritt in allen Momenten, wo schwere Schläge uns erschüttern, nach dem Loos menschlicher Schwäche die Vorstellung von Glücks- und Unglücksloosen an uns heran. Und so lebt Orests Leid als ein ewig menschliches unter uns fort und erhebt Glucks Dichtung aus einem Liede der Vergangenheit zu einem ewig forttönenden, wenngleich der Ursprung jenes Leids, der Widerstreit höchster Pflichten, von uns genommen ist.

Noch eine Betrachtung andrer Art knüpft sich an diese Arie. Die Oper stellt in Thoas und Orest zwei ähnliche Karaktere, in ihren Arien zwei nahverwandte Aufgaben neben einander. Und wie wahrheitstreu und genau zutreffend hat Gluck diese beiden Arien unterschieden! Thoas, von Grund aus düster, hat H-moll; sein Rhythmus ist schwer und schleppend, seine Stimme wenig bewegt, gleichsam gelähmt, ausser wo sie sich im ängstlich-peinlichen verminderten Septimenakkord abwärts zieht. Orest ist selbst in seiner Verfinsterung der hellgeborne, thatkräftige Hellene; sein Ton ist D-dur, sein Rhythmus schlagend, seine Stimme zuerst, bis zu den Quarten, erstarrt, dann mit dem Gemüthe, wo es zu klagen vermag (Mittelsatz) bewegt, gleichsam erlöst aus ihrer Gebundenheit. Hier erst erkennen wir im Abkömmling der Atriden den Bruder Iphigeniens. —

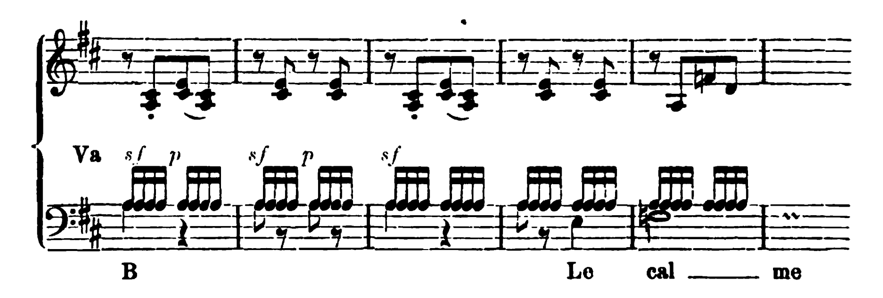
Balsamisch wohlthuend wirkt nach diesem ersten Sturme, dem bald der gewaltigere folgen wird, Pylades milde Zusprache; seine Arie (Unis de la plus tendre enfance) ist ein sanfter, anmuthvoller Hymnus auf die Freundschaft. Mehr durfte hier nicht geschehn, weniger hätt' uns in Trostlosigkeit gelassen.

Die Freunde werden getrennt, Orest bleibt in Verzweiflung zurück und versinkt in Selbstvergessenheit, um nachher die Götter zu seiner Vernichtung aufzurufen. Zuvor, eh' er sie anruft, rückt das Orchester (G-dur) in schwerem Schritte, dann in steigender Schnelle



heran, — es deutet nicht auf das Nächste (Dieux . . . . avides du sang, tonnez!), sondern auf ein noch Kommendes. Zu diesen Worten schwirren, rauschen die Geigen auf und entschleiern, was über alles Wort hinaus im Innern tobt, bis die Kraft des Dulders erschöpft ist und die Besinnung ihn verlässt. Er ist niedergestürzt. Nach langer Pause — in der Partitur steht „lent“ — fallen die Worte „Ou suis-je? . . . . à l'horreur . . . . . qui m'obsede . . . . . quelle tranquillité succede . . . . . “ erloschen, zerbröckelt von seinen Lippen, ... „oui, le calme rentre dans mon coeur —“ und er sinkt in Todesschlaf.

Dies bildet nach dem Rezitativ ein Arioso, das so



anhebt. Achtundzwanzig Takte lang rieselt die Viole, wie sie hier begonnen, Fieberfrösteln in die Adern und fesselt orgelpunktartig an denselben Ton, wie Orest gefesselt von Ohnmacht da liegt; der Bass pulsirt in derselben Gleichmässigkeit, wie er begonnen, bis zu Ende, selbst wo der Orgelpunktton*) endlich zu schwanken beginnt. Da ist, während bisher das leise Quartett allein neben dem Gesang webte, eine Oboe erwacht und zieht lange leise Töne neben

*) Orgelpunkt nennt man eine an einen festgehaltenen Ton gebundne Akkordgruppe; einigen der Akkorde gehört der Ton an, andern ist er fremd und widerstrebend.

Orest's ersterbenden Seufzern, bis auch sie wieder erlischt und das Quartett allein leise fortwebt.

Wer war die Stimme, die mit ihm wacht' und mit ihm weinte? —

Nun erst sinkt er mit jenen Worten in Todesschlaf*)

Man muss jede Note des unsterblichen Satzes fühlen und wägen. —

In einer der grossen Proben bemerkte Jemand im Orchester: die fortarbeitende Bratsche widerspreche den Worten: „le calme rentre dans mon coeur.“ „Er lügt, er lügt!“ rief Gluck, der es vernommen: „er hat die Mutter erschlagen!“ **) —

Und nun, — unter Posaunenschall, den man zum erstenmal vernimmt, — kehrt jene Einleitung zum Rezitativ (S. 278) wieder, die über die nachfolgenden Worte hinaus auf etwas noch Bevorstehendes zu deuten schien, und die Eumeniden steigen aus ihrer Nacht zum Licht' empor. Ihr Schauergesang findet stets seine Spitze in jenem „Il a tué sa mère“, das Gluck nicht mehr aus dem Sinne kam.

Zum drittenmal lässt Gluck in seinen Opern **hier** die Stimme der Unterirdischen vernehmen. In **Alceste** ist es das Gefolge des

*) „Il s'endort d'accablement“ sagt die Partitur.

) „Il ment, il ment! il a tué sa mère!“ — so berichtet die **Genlis diese Worte.

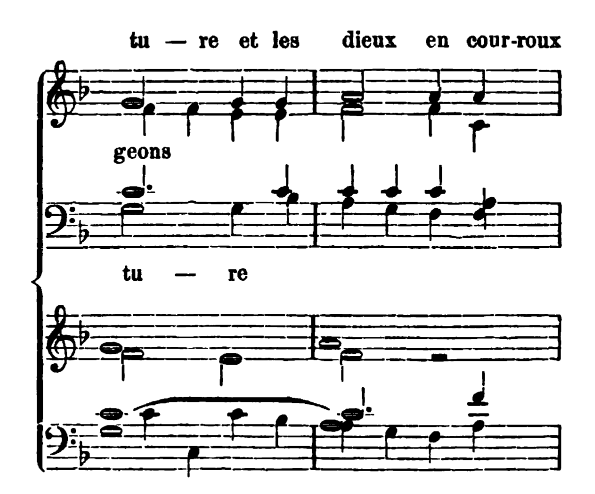
Gluck, sagt sie weiter, verdankt man einen genialen Griff (une invention de génie) den man noch nicht hinlänglich benutzt: durch die Begleitung auszudrücken, was in der Seele vorgeht, wenn die Worte es zu verbergen trachten. So hat Gluck in der tauridischen Oper bei den Worten „le calme renait dans mon âme“ in die Begleitung eine dumpfe Aufregung, eine äusserste Gährung gelegt; man meint die furchtbaren Vorwürfe des Gewissens und die entsetzenden Drohungen der Furien zu vernehmen.

Die geistvolle Frau hat gut genug gehört und ist tief ergriffen gewesen; zu tief, — denn sie hat dem Gehörten hinzugedichtet. Aber die Wahrheit geht weiter als alles, was man hinzuerfinden könnte. Diese unablässig und leis' nagende Bratsche dringt tiefer in die Seele, als „une agitation sourde und une extrême turbulence.“ Sie ist „der Wurm, der nicht stirbt“, im Sinne der Mystiker.

Todesgotts, schauerlich, bleich und bewegungslos, feind dem Leben, nicht feind den Menschen, selbst dem Mitleid mit Alceste's Jugend und Treue nicht verschlossen. In Orpheus sind es die trüben Hüterinnen an den Pforten des Hades, die dem eindringenden Helden widerstehn müssen, und sich von seiner Klage zuletzt erweichen lassen. Hier sind es die unerbittlichen Rächerinnen der Blutschuld an der Mutter. Wenn Aeschylus sie gleich einer Meute blutlechzender Hündinnen um das Heiligthum herumspüren lässt, in dem Orest unnahbar ruht: so sind sie bei Gluck die Schaar der berufenen Richter und Rächer, und der Unselige findet vor ihnen keinen Schirm, selbst im Todesschlummer nicht. Nothwendig für den hohen Gedankengang der äschyleïschen Tragödie war die Stellung des Eumenidenchors, wie der grösste der hellenischen Tragiker sie geordnet; für den Musiker wäre sie unannehmbar. Nothwendig ist die Fassung Glucks, sobald die Eumeniden in einem musikalischen Drama die Bühne zu betreten hatten. Die grause Würde der uralten Göttinnen, der düstre Sinn, der sie erfüllt, die schwertreffende Wucht ihres Richtspruchs, das schauerliche Wort vom Muttermorde, — das Alles vermag die Musik in sich aufzunehmen und mächtig hineinzurufen in die Gemüther der Menschen. Gluck vermocht' es, wie dort in seinem Gebiet' Aeschylus.

Nur der Anfang des Eumenidenchors kann hier noch Raum finden. Schritt für Schritt





dringt die Melodie im Diskant empor (cis d e f g a b h c cis d) bis zur Oktave, von der ersten Violin mit Oboen und Klarinetten und der Altposaune geleitet. Aber der Chorbass geht bis zum vierten Takte gleichfalls in Oktaven mit, geleitet von den Fagotten, von Tenor- und Bassposaune, die sich dann weiter der ganzen Tonreihe des Diskants bis zum höhern d anschliessen. Dem entgegen arbeitet mit harten Streichen der Bass. Der Oktavengang verleiht dem Satze diesen öden, wüsten und rauhen Karakter, der so ganz der Aufgabe entspricht, der nicht entbehrt und durch kein anderes Kunstmittel ersetzt werden könnte. Die Worte „il a tué sa mère“ werden in breiten Rhythmen vom vereinten Chor mit dem ganzen Orchester, aber ganz leise gesungen.

Wir müssen alles Folgende übergehn, — wer könnte Alles in so reichem Werke zur Sprache bringen?

Nun begehn die Priesterinnen mit Iphigenie die Todtenfeier um Orest. Sie umwandeln nach frommer Sitte mit andachtvollem Liede den leeren Aschenkrug, da die leichten Ueberreste, wie sie meinen, in ferner Erde ruhn.

Und diese Weise, die sie anstimmen, — es ist jenes Lied sanfter Freude und Huldigung, das einst, vor funfzehn Jahren der Verbannung, die Jünglinge und Jungfrauen Griechenlands der jugendholden Iphigenie, der glücklichen Braut Achills entgegen-

sangen, als sie auf blumengeschmücktem Wagen neben der glückseligen Mutter einzog in das Lager des hohen Vaters, umjubelt und umtanzt von der Jugend Griechenlands. Jetzt! erschlagen ist Achill, erschlagen Agamemnon, erschlagen Klytemnästra, sie selber, Iphigenie, verbannt zum blutigen Heiligthum, die Todtenfeier des einzigen Bruders begehend. Da wachen jene Erinnerungen an die Blütezeit ihres Lebens auf.

Aber die Blumen der Freude sind mit Asche bestreut. Die holde Melodie, so hell damals und klar, wendet sich bald aus dem tagfrischen C-dur nach C-moll, und windet sich nach Es-dur und C-moll, und kann sich der bitterlichen Molltonleiter (der normalen) nicht enthalten. Und wenn sie zuletzt doch C-dur wiederfindet, dann hat der Hörer sich in Wehmuth verhüllt.

Wir verlassen hier die Oper. Noch rühmt man unter vielem Andern die Arie des Pylades am Schlusse des dritten Akts (Divinité des grandes ames, amitié!) die so lieblich beginnt und in der bei den Worten „Je vais sauver Oreste!“ (zu denen nach langem Schweigen Trompeten und Pauken erschallen) ein Aufruhr im Publikum entstand, als man sie die ersten Male vernahm. Noch liessen sich die treffendsten und feinsten Züge aufsammeln aus dem letzten Akte. Wir meinen indess, genug zur Bezeichnung des Werks gegeben zu haben, so weit es uns überhaupt gelungen diese Obliegenheit zu erfüllen.

Abschied von Frankreich.

Die Generalprobe zur taurischen Oper war unter Glucks Leitung zu Ende gegangen, als plötzlich Lärm entstand. Ein Jüngling hatte sich eingeschlichen und suchte sich in dem Winkel einer Loge zu verbergen, um die Nacht und den folgenden Tag im Hause zu weilen und dann der Vorstellung Abends beizuwohnen. Nun sollt' er ausgetrieben werden; seine Bitten, seine Vorstellungen, er müsse durchaus die Vorstellung hören und habe kein Geld zu einem Billet, fanden bei den Aufsehern des Hauses kein Gehör. Aber Gluck war noch im Orchester, vernahm den Streit und liess sich den „ganz in Ehrfurcht aufgelösten weinenden" Jüngling zuführen, hörte ihn gütig an und beschenkte ihn mit einem Billet zur ersten Aufführung.

Es war der junge Mehül, damals sechszehn Jahr alt, der so mit dem Meister zusammentraf, sehr zu seinem Vortheil. Er war von einem deutschen geschickten Kontrapunktisten, Namens Hauser, in der Komposition unterrichtet worden. Gluck zog den Jüngling, der ihm mit Enthusiasmus anhing, an sich, entdeckte sein Talent, gewann ihn lieb und nahm sich seiner höhern Ausbildung an, indem er (wie man erzählt) drei Opern des jungen Komponisten (Psyche, Anakreon, Lausus und Lydia, — die übrigens kein Glück machten) mit ihm durchging und ihm seine Ansichten mittheilte. Mehül ge-

stand sein ganzes Leben hindurch gern, dass Gluck es gewesen, der ihm den Geist der Kunst erschlossen habe.*)

Am 18. März 1779 fand die erste Vorstellung der Iphigenie in Tauris statt. Wenn die frühern gluckschen Opern sich erst allmählig Verständniss und Theilnahme des Publikums erringen mussten, so war hier gleich der erste Erfolg allgemein und mächtig über jeden Widerspruch. Selbst Grimm ward, wie es scheint, hingerissen. „Ich weiss nicht," sagt er, „ob das, was wir gehört, Gesang ist. Vielleicht ist es noch etwas weit Besseres; ich vergesse die Oper und finde mich in einer griechischen Tragödie.**)" Der

*) Wir kennen die genannten Opern nicht, wohl aber einige andre von Mehüls Komposition, z. B. Valentine von Mailand; müssen aber sagen, dass wir nur in einer, in Joseph und seine Brüder, einen schwachen — sehr schwachen Nachhall aus Gluck vernommen haben.

**) Auch die ernster eingehende Kritik war der Oper günstig. Wir bringen als Belag die Anzeige aus dem „Journal de Paris" vom 19. Mai 1779.

„Das Gedicht ist von Herrn Guillard. Der Verfasser hat im Auge gehabt, sich nicht vom tragischen Styl zu entfernen, und wir glauben ihn loben zu müssen, dass er in seinem Gedichte gar keine fremde Episode eingeführt hat. Das Interesse weilt hauptsächlich bei der unglücklichen Lage, in der sich Orest und Pylades befinden, bei der bekannten Freundschaft der beiden Helden, bei dem Gegensatz des edlen und zarten Karakters Iphigeniens mit dem grausamen Amt, das auf ihr lastet, und endlich bei der Art und Weise, in der das Erkennen des Bruders und der Schwester behandelt ist. Die Chöre, die dem Schauspiele für die Pracht des Theaters und die Musikeffekte so nöthig sind, waren bis jetzt fast immer mangelhaft, verzögerten die Handlung und schwächten das Interesse. Herr Guillard, der sein Sujet den Griechen entlehnt, ist ihrer Art gefolgt. Die griechischen Frauen, welche Priesterinnen unter Iphigenien sind, theilen ihre Obliegenheiten, ihre Gefühle, ihre Ehrfurcht vor Agamemnons Familie und sind ihre einzigen Vertrauten.

Wir halten es nicht für unnütz zu bemerken, dass das Wort Liebe in dem ganzen Verlauf der vier Akte, die dieses Stück zusammensetzen, nicht genannt ist, und das ist ohne Zweifel das erste Beispiel dieser Art, das dem Operntheater gegeben ist. Dies scheint uns für den Dichter und für den Musiker eine doppelte Schwierigkeit zu sein. Die Tragödie fängt auf die glücklichste Weise an; der Sturm lässt Orest's Schiff stranden und zerschmettert es. Iphigenie und die Priesterinnen durcheilen das Theater und bitten die Götter, ihre rächenden Blitze abzuwenden. Eine zweite Neuerung ist das Ergebniss dieser fesselnden Lage. Das Stück beginnt so zu sagen mit dem

Erfolg und Grimms Bekehrung hatten zwei Ursachen. Erstens war das Publikum allmählig zu Glucks Idee herangereift; und zweitens war Gluck, wie wir S. 269 bemerkt, der Gewohnheit und Neigung des Publikums einigermassen näher getreten, ohne seiner Aufgabe untreu zu werden; das Gedicht hatte ihn hierin begünstigt, ohne

---

ersten Bogenstrich und hat keine Symphonie, die man eigentlich Ouvertüre nennt. Sie endet wie die Tragödie von Guimon de la Tonche, durch Thoas Tod, den Pylades in dem Augenblick durchbohrt, wo dieser abergläubische Tyrann bereit ist, Orest zu opfern. Der Dichter lässt sodann Diana erscheinen, aber man begreift mit Mühe diese Dazwischenkunft, die durchaus unnütz erscheint: man hätte gewünscht, dass der Verfasser, der den Muth gehabt hat einen rein tragischen Plan zu verfolgen, aus der Vorschrift des Horaz Nutzen gezogen, „Ne Deus intersit", und dass er mit einem Trio zwischen Iphigenie, Orest und Pylades geschlossen hätte.

Dieses Gedicht ist der erste Versuch von Herrn Guillard und scheint geeignet zu sein, ihm Ehre zu machen.

Die Musik ist von Herrn Ritter Gluck. Dieser Komponist ist so bekannt, seitdem er hergekommen ist, um unser Theater mit seinen erhabnen Werken zu bereichern, dass wir es für unnütz halten, noch etwas zu seinem Lobe zu sagen. Wir bemerken nur, dass er keine der Hülfsquellen benutzt hat, die das Wesen der lyrischen Tragödie zu sein scheinen und die die hauptsächliche Annehmlichkeit der alten Stücke sind. Er hat weder Ballet noch in Gesang gesetzte Liebesscenen, das einzige Ballet, das vorkommt, beendet den ersten Akt und macht den furchtbarsten Effekt. Es sind die Bewohner von Tauris, die sich der Gefangennahme des Orest und Pylades erfreun. Die Tanzmusik ist der Lage angemessen, und zeichnet deutlich die barbarische Freude dieser Wilden, die im Voraus die Hinrichtung dieser beiden Unglücklichen geniessen. Der Komponist hat seinen Instrumenten Cymbeln, einen Triangel und baskische Trommeln beigefügt. Diese fremden Töne scheinen den Zuhörer mitten unter die Kannibalen zu versetzen, die um den Pfeiler herumtanzen, an dem ihr Opfer befestigt ist.

Es ist uns durchaus unmöglich die Schönheiten dieses erstaunlichen Werkes hier zu zergliedern. Jede Person hat den Styl, der ihrem bekannten Karakter und den verschiedenen Lagen, in denen sie sich befindet, zukommt. Die Rollen des Orest und Pylades unterscheiden sich vollkommen untereinander und man hat bemerkt, dass Pylades zum ersten Male als wirklicher Held auf der Bühne erscheint. Man bewunderte vorzugsweise den Sturm, den Chor der Bewohner von Tauris, Iphigeniens Traum, den Chor der Eumeniden, diejenigen der Priesterinnen im Augenblick des Opfers, die Arie des Thoas im ersten Akt, die Arien des Pylades, die der Iphigenie, die Scene der beiden Freunde und das Duett, welches sie beendet."

dass er sich vielleicht der Wendung bewusst geworden. Uebrigens blieb die Gunst des Publikums der Oper erhalten und fiel ihr aller Orten zu, so dass diese Oper mehr Beliebtheit gefunden und sich frischer auf dem Repertoir erhalten hat, als irgend eine andre glucksche Oper. Am 2. April 1782, also drei Jahr nach der ersten Vorstellung, wurde sie in Paris zum 151sten Mal aufgeführt und trug an diesem Abend 15,125 Livres ein. In Wien kam sie am 23. Oktober 1781, in Berlin am 24. Februar 1795, an beiden Orten mit deutschem Texte, zur ersten Aufführung. Auch hier — und überall fand sie gleiche Gunst. Gluck fand seine Freude daran, die Partitur Marie-Antoinetten, seiner Gönnerin, zu widmen.*)

Lange nach Glucks Tode wurde seinem letzten grossen Werke der schönste Lorbeer gewunden. Goethe war es, der von Iphigenie, die er von der Milder-Hauptmann gehört, sich tief bewegt fühlte. Er sandte der Sängerin, die wir selber unvergleichlich gross als Alceste, Armida, Klytemnästra, Iphigenie wie in den spontinischen Opern kennen gelernt, seine Iphigenie zu mit folgenden Versen:

Dies unschuldvolle fromme Spiel,
Das edlen Beifall sich errungen,
Erreichte doch ein höh'res Ziel,
Von Gluck betont, von Dir gesungen.

*) Die Zuschrift lautet so.

„Madame!

Durch die Annahme der Huldigung, die ich Ihnen darzubringen wage, haben I. Maj. alle meine Wünsche erfüllt. Es war für mein Glück wichtig, öffentlich auszusprechen, dass die Opern, die ich geschrieben, um zu dem Vergnügen einer Nation beizusteuern, deren Schmuck und Entzücken I. Maj. sind, die Beachtung verdient und die Zustimmung einer empfindungsvollen, aufgeklärten Fürstin gewonnen hat, welche alle Künste liebt und begünstigt, allen Kunstzweigen Beifall schenkt, und dabei wohl vermeidet, sie zu vermischen; vielmehr jedem dasjenige Maass von Schätzung gewährt, das er verdient."

Ein geistvolles Bildchen von Hamman zeigt Gluck, wie er der Königin die Partitur überreicht. Er verbeugt sich, aber nicht nach Höflingssitte mit zu Boden gesenktem Kopfe, sondern das Antlitz aufgerichtet und auf die

Seltsam musste noch nach diesen grossen und beglückten Vorgängen die Zweiseitigkeit, die wir in Glucks Wandel schon öfter (S. 146) bemerkt, abermals hervortreten und sich an seiner letzten Arbeit erweisen.

Ein Baron Ludwig Theodor von Tschudi, gestorben zu Paris am 7. März 1784, hatte sich nicht versagen können, ebenfalls ein Operngedicht abzufassen,

Echo et Narcisse,

und es gelang ihm, Gluck zu dessen Komposition zu bewegen. Am 21. September 1779, sechs Monate nach der taurischen Iphigenie, kam diese Oper zur Aufführung und fand nur geringen Beifall. Man brachte sie 1780 nochmals mit Abkürzungen auf die Scene, ohne bessern Erfolg zu erlangen. Indess war Glucks Ansehn schon so befestigt, dass es durch diesen Fehlschlag nicht leiden konnte.

Eine späte Kunde von diesem Unternehmen erhalten wir aus der zweiten Ausgabe von Noverre's „Lettres sur la danse“, Petersburg, 1804. Im vierten Theil erzählt Noverre, um die musikalische Unreife der Franzosen zu beweisen folgendes.*)

„Gluck erschien in Paris mit dem glänzenden Eclat eines Phänomens; er gewann durch seine Melodie und Harmonie die Leute von Geschmack; der Beifall der Kenner und derer, die es nicht sind, war allgemein. Bedeckt von Ruhm und Lobeserhebungen, wollte dieser neue Orpheus die „Cythère assiègée“ geben. Die Musik derselben war frisch, kenntnissreich und gefällig; prächtige Dekorationen, köstliche Ballets, und ein ebenso anmuthiges, wie glücklich kontrastirendes Kostüm unterstützten das Werk. Trotz dieser Uebereinstimmung aller Künstler, die ihren Ruhm darin gesetzt hatten, zu dem Triumph dieses musikalischen Meisterwerks beizutragen,

sitzende Königin hinabblickend. Im Hintergrunde, hinter den Lamballe und Polignac, und wie die Hofdamen sonst heissen, figurirt Ludwig XVI. Passivität und Geistlosigkeit sind geistreich ausgedrückt.

*) Mitgetheilt in der gehaltvollen Zeitschrift Echo von Dr. Lindner.

erhielt es bei der Nation „die die Musik am Meisten liebt," nur einen Viertelserfolg. Unsere Kenner ohne Kenntniss deraisonnirten und entschieden, dass Gluck stets unter der Mittelmässigkeit sein werde, sobald er sich vom Kothurn und den Dolchen der Tragödie entferne. — Nach der Aufführung der Armide und dem neuen Triumphe, den Gluck in dieser Oper, die durchaus keine Tragödie ist, errang, wurde dieser berühmte Komponist von dem Verfasser des Textbuches „Echo und Narcissus," Baron Thoudy angegangen die Musik dazu zu machen; er gab den Bitten der Freunde des Verfassers nach: diese Neuigkeit läuft durch ganz Paris, wo die, „welche die Musik am Meisten lieben", in den Gesellschaften den Geschmack dagegen einnehmen, indem sie verkündigen, dass dies neue Werk mittelmässig sein werde; all' dies Gerede erscholl selbst in den Kaffeehäusern, ehe Gluck die Feder zur Hand genommen um die erste Scene dieses neuen Werkes zu schreiben; er lachte über die Vorherverkündigung aller dieser kleinen Propheten: er gab seine Oper. Aber der Parteigeist triumphirte über den Reiz, die Schönheit und die Grazie, die in diesem Werke herrschten; es hatte nur einen schwachen Erfolg. Ich wollte Gluck über diese Art Niederlage trösten, er antwortete mir mit der Heiterkeit und dem Freimuth seines Karakters, dass er dadurch durchaus nicht verletzt worden sei; das Urtheil der Kenner habe ihn für das der unwissenden Menge reichlich schadlos gehalten. Er fügte hinzu, dass es zu Verbreitung des guten musikalischen Geschmacks in Paris noch 30 Jahre bedürfen würde; die Mehrzahl des Publikums besuche die Schauspiele weniger aus Geschmack für die Künste als des guten Tons wegen und aus Mangel an Beschäftigung; diese zahllose Menge habe noch zu wenig sensible Organe um die Reize der Musik zu beurtheilen, und im Allgemeinen seien ihre Ohren mit Eselshaut überzogen."

Soweit Noverre und — aus seinem Munde Gluck. Seine Manen mögen uns indess nicht zürnen: wir können diesmal nicht ihm beistimmen, sondern dem pariser Publikum. Der Gluck, den wir verehren, war einmal kein Allerweltstalent, das alles kann

und alles macht. Unser Gluck konnte nur der Wahrheit huldigen und nur zu hohen Gedanken Beruf in sich und Macht in seiner Kunst finden. Spielen konnt' er nicht, ohne von seinem Throne hinabzusteigen — und dann tief hinab, da ihm das gränzenlose Talent eines Mozart, sogar die Gewandtheit und Gestaltenfülle eines Majo und manches Andern abging. Aber auch das Spielen ist ihm in den frühern Singspielen ungleich besser geglückt, als in dieser späten Echo, die schon aus des Barons Hand als ein Spiel im Geschmack der Zeit Ludwigs XV. hervorging, aber als ein gar nicht heiteres und leichtes, sondern sehr weinerliches Spiel.

Der Gang ist folgender.*)

In einem Vorspiel freut sich ein Frauenchor, die Zephyre, der Frische im Schatten des dichten Gehölzes. Amor weiset sie hinweg (sie sind also nur dagewesen, damit die Scene mit dem vollern Schalle des Chorgesangs eröffnet werde) und erzählt: er habe seine Lust daran gehabt, zwei junge Herzen, Echo und Narciss, zu beglücken; Apollo, selber in Liebe zur Nymphe, habe über den Jüngling störenden Zauber gebreitet, doch solle das Paar beglückt werden. Amor rühmt sich nun seiner Macht und ruft die Gottheiten der Freuden und Liebessorgen (französische Hofmythologie) zu Hülfe: „Aimables plaisirs, tendres peines, amusez! sachez plaire." Sie stellen sich sogleich ein, wir erleben eine „Entrèe des Plaisirs" und eine „Entrée des Peines," die mit allerlei Tänzen amüsiren.

So war der Prolog bei der ersten Aufführung beschaffen, und in der That erfüllt' er seinen Zweck, uns auf den Standpunkt des folgenden Werks zu versetzen, das mit den alten Bühnenkünsten amüsiren wollte. Bei der Umgestaltung wurde noch eine Arie Amors aus dem dritten Akt angehängt, damit (wie die Partitur anmerkt) die „amateurs" sie ja nicht verlieren. Sie ermahnt die lieben Thäler, den Liebenden für immer das unglückliche Loos einer Liebenden einzuprägen.

*) Wir folgen der in Paris bei Des Lauriers unter dem Titel: „Echo et Narcisse, Drame lyrique en 3 Actes avec un Prologue par M. le Baron de T., mis en musique par Mr. le Chev. Gluck" erschienenen Partitur.

Das Drama selbst eröffnet wieder ein Chor der Najaden und Waldgötter, die von Aglae zu Tanz und Gesang aufgefodert werden; denn heut, an diesem grossen Tage, vermählt Amor die Tochter der Luft, Echo, mit dem Sohne des schönen Cephysus. Es findet sich aber, dass der Sohn des schönen Cephysus ausbleibt. Echo klagt dem beiderseitigen Freunde Cynirus, dass Narciss ihr untreu sei, dass er die schöner geschmückte Doris vorziehe. Dies ist nun nicht der Fall. Vielmehr finden wir Narciss bei einer Quelle, in der er sein Bild erblickt; er hält es für das Angesicht der Nymphe die er auf das beweglichste (Divinité des eaux, charmante souveraine) bittet, nicht „inhumaine" zu sein, sondern ihn zu lieben. Vergebens ruft Echo ihn; er ist verwirrt und klagt und mag nicht von ihr wissen. Dies verwundet die Liebende auf den Tod, sie stirbt in den Armen ihrer Gespielen.

Nun erst kommt Narciss zur Besinnung und will mit seiner Echo wenigstens das Grab theilen. Er ruft ihr seine Klagen nach und sie echo't entgegen.*) Nun will er sich das Leben nehmen; da erscheint Amor und giebt ihm Glück und Leben in ihr zurück.

Das also war die Aufgabe, die Gluck übernahm. Wieder war es nicht der Tondichter Gluck, sondern jener andre Gluck, der die Vortheile einer neuen Oper suchte. Möglich, dass auch Gefälligkeit gegen Tschudi mitspielte; jedenfalls muss Jeder, der mit uns Gluck kennen gelernt, sich voraussagen, dass aus solchem Unternehmen nichts unsers Gluck Würdiges hervorgehn konnte, wenn auch alle Mittel aufgeboten wurden.

Dies letztere zeigt sich gleich in der Ouvertüre, zu der ein Doppelorchester aufgestellt wird, das eine aus Quartett, Oboen

*) Nicht einmal darin ist eine Pointe. Die Verse sagen

Narciss: . . . . prends pitié de Narcisse!
Echo: Narcisse!
Narciss: Ah, c'est elle!
Echo: c'est elle!
Narciss: . . . . peux tu l'aimer encore?
Echo: encore!

und Hörnern, das andre aus Violinen, Klarinetten*) und Fagotten gebildet. Das erste Orchester setzt stark und lebhaft den Hauptsatz ein,

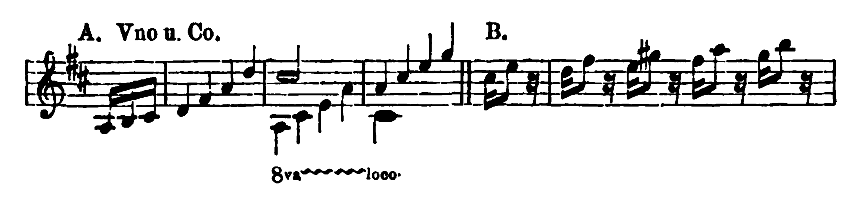


das zweite Orchester wiederholt von Takt 5 an sanfter, das Ganze entspricht dem Anfange, es ist ein sonatinenförmiger, munterer, aber gang bedeutungsloser Satz. So kann man auch den ersten Chor (im Prolog) sanft und fliessend nennen, Karakter oder nur feste Gestaltung ist nicht erfindlich; es ist undulirendes Tongeplätscher.

Die folgende Arie Amors hat dieses Thema;



wenn später der kleine Gott rühmt, dass weder der Krieger in seinen Waffen, noch der leichte Jäger, der die Wälder durchfliegt, ihm entgehn, wird das Eine wie bei A,



*) In der Partitur steht „2 Clarin" in D; Schmidt liest „Clarini" und übersetzt: Trompeten. Der Inhalt der Noten zeigt aber, dass „Clarin" eine Abkürzung von Clarinetti sein soll und Klarinetten gemeint sind.

das Andre wie bei B im Orchester gemalt; das Ganze ist Soubrettenstyl,*) und dazu breit, und breit wiederholt.

Wir können uns zu weiterer Berichterstattung nicht entschliessen. Einzelne Sätze sind ganz artig, z. B. der Tanzchor zur Eröffnung des Drama's;



aber wir können uns nicht dazu hergeben, Sachen zu loben, denen der Stempel der Unbedeutenheit und Vergänglichkeit so deutlich aufgeprägt war. Selbst der Trauerchor bei dem Verscheiden der Nymphe, mit seinen Posaunen würdig ernst gehalten, ein Nachklang (dem Sinne nach) aus den Alceste-Chören, ist doch mehr stofflicher als geistiger Wirkung. Solcher Nachklänge finden sich noch mehrere (nicht viele) die auf des Alten grosse Intelligenz und auf jene mächtige Hand hinweisen, die so meisterlich aus dem Grossen zu bilden vermochte. Aber es sind nur Nachklänge. Das Lebenswerk war gethan.

Er so wohl, wie die Franzosen hatten es anders im Sinne. Er hatte sich nach Wien zurückbegeben und dort einen Anfall von Schlagfluss gehabt, war aber von demselben hergestellt; bereits waren zwischen ihm und der Theaterdirektion Verhandlungen über eine neue Oper, Hypermnästra, abgeschlossen. „Die ganze glucksche Partei,“ meldete man unter dem 24. August 1782 in Paris, „bebt vor Freude, seit bekannt geworden, dass der Ritter Gluck, gänzlich von seiner Krankheit hergestellt, die Rückkehr nach Frankreich beschlossen hat. Er wird im Oktober mit einer neuen Oper von seiner Arbeit, Hypermnästra, anlangen.“ Anders lautete eine zweite Nachricht vom 5. Dezember: „Die Anhänger Glucks, die schon gehofft, den grossen Mann unverzüglich nach Paris zurückkehren zu

*) Schmidt findet die Arie „allerliebst“ und den „Karakter Amors neu und originell.“ Wär' es, so würden wir es für kein Glucks würdiges Lob halten. Schmidt lobt überhaupt leicht und Vieles.

sehn, beginnen an seiner Ankunft, wenigstens während des Winters, zu zweifeln; in Folge dessen lässt die Theaterdirektion seine Hypermnästra bei Seite liegen. Sie weigert sich übrigens, ihm den versprochnen hohen Preis zu zahlen, da er selber gesteht, nicht das ganze Werk, sondern nur einen Theil desselben komponirt zu haben, — was natürlich, obgleich er den andern Theil anerkennt, die Theilnahme der Kunstfreunde erkalten lassen muss.*)

Es war (wie es scheint, obgleich die Zeitpunkte nicht genau stimmen) die Oper „die Danaiden," von der hier die Rede ist. Da Gluck die Komposition derselben abgelehnt hatte, so ersuchte die Operndirektion ihn an seinen Statt einen Komponisten vorzuschlagen, der seiner Bahn folge. Gluck brachte Salieri, den er schon früher (S. 9) befördert hatte, in Vorschlag und soll irgendwo geäussert haben: „nur der Ausländer Salieri lerne ihm seine Manier (—) ab, weil kein Deutscher von ihm lernen wolle."**) Salieri machte sich unter Glucks Beirath an die Komposition. Man erzählt, dass sie beide bei der Prüfung einer Arie an eine Stelle gekommen seien, die ihnen nicht gefallen, ohne dass sie den Sitz des Fehlers hätten finden können; endlich habe Gluck ausgerufen: „Nun hab' ich's! die Stelle riecht nach Musik!" nämlich sie ist nichts als Musik, statt dramatisch zu sein; so müssen wir nach Glucks eignem Standpunkte die Worte verstehn. Uebrigens finden wir in Salieri und seinen Danaiden so wenig Verwandschaft mit Gluck, dass uns der ganze Hergang, wenn er überhaupt wahr ist, bedeutungslos erscheint.

Die Oper ward in Paris am 26. April 1784 aufgeführt; die Anschlagzettel besagten: die Musik sei „von den Herren Ritter Gluck und Salieri." Nach einer bedeutenden Reihe von Aufführungen machte dann Gluck bekannt: die Musik sei gänzlich von Salieri. Sein Name hatte genug gethan, die Oper in Gunst zu bringen.

---

*) Mémoires secrets (des Marquis d'Argens) pour servir à l'histoire de la république des lettres en France. Theil XXI, S. 86, XXII, 30.

**) Kramers Magazin 1783. S. 238.

Wenn auf der einen Seite Verehrung und Anhänglichkeit dem Meister treu blieben, so beharrte auch die Gegenpartei bei ihren Ansichten. „Neulich," erzählen die oben angeführten Memoiren (Th. XXI, S. 5) unter dem 2. Juli 1782, „fragte der König den Marschall von Noailles, was er von der neuen Oper (Hypermnästra) halte, von der er eine Probe besucht habe? Sire, war die Antwort, was das Gedicht betrifft, so ist es den Teufel nichts werth, die Musik aber ist von einem Zögling (une élève lesen wir im Mitgetheilten) Glucks, kann also nicht besser sein. Die Königin die gegenwärtig war und bekanntlich den Ritter Gluck, ihren Singlehrer, und seine Werke sehr liebte, sagte lachend: Herr Marschall, ich verstehe sehr wohl: aber fahren Sie nur fort, Sie haben hier Redefreiheit, wie unter dem seligen König.

Warum hätte auch der Marschall seine Meinung ändern sollen? Die Rechte der Sinnlichkeit und Zerstreuung sind ewig, wie die des Geistes.

Fünftes Buch.

Der Ausgang.

Letzte Zeit.

So war nun Gluck zurückgekehrt vom stürmischen Schauplatz seiner Thaten nach seinem lieben Wien, der Wiege seiner grossen Ideen. Noch schaute er aus, wie wir vernommen haben, nach neuen Unternehmungen. Und da Krankheit dazwischentrat und die Kraft versagte, so sandt' er noch seinen Namen aus zum Schirm für einen Komponisten, in dem er den Erben seiner Unternehmungen zu erblicken meinte.

Er selber ruhte, — wohl hatt' er Ruhe verdient nach so viel Thaten, — von seinem Tagewerk und blickte mit Befriedigung auf das gelungne zurück und auf die Genossen seiner Werke, und auf jene Reihe hoher Gestalten, die er aus dem Schoosse halbverklungener Sagen hervorgerufen hatte zu neuem Leben, auf Alceste, auf Iphigenie, auf die schimmervolle, räthselhafte, unselige Armida, der dem trübsten Loos verfallnen. Wohl mocht' ihm da das Bild seiner Beschützerin aufsteigen, die er zuerst hier in Wien gekannt in harmloser Heiterkeit der Mädchenjahre, die er dann wiedergefunden auf dem glanzvollen und schon unterhöhlten Throne Frankreichs, im lügnerischen Schimmer des Herrscherthums, dem nur noch ein Jahrzehnt des Bestands zugezählt war. Was ahnt' er von der nahen Zukunft? ihm war diese Fürstin stete Beschützerin gewesen in jener ehrenhaften Beständigkeit, die sie allen Freunden und Freundinnen bewahrte und in der Stunde der Bedrängniss so kärglich zurückempfing; ihm konnte sie im Spiel der Erinnerung

dieses Wunderbild Antonie-Armida sein, um das Lieb' und Hass sich eifersüchtig drängten. Er sah nur den Schimmer des Diadems, nicht den drachengespannten Wagen, der sie hinabführen sollte, so tief wie jemals eine Königin gestürzt worden; er vernahm nur nochmals Worte der Huld, nicht das Zischeln der Doppelzunge, die dem Volk so lange falsche Worte gab, bis Niemand mehr glaubte. Alles Arge schlief tief verborgen; Gluck, der treuergebne Oesterreicher, der einfache Sohn der böhmischen Wälder, konnt' es nicht ahnen und hätt' es nicht fassen können. Nur heitere Bilder umschwebten die ehrwürdigen Scheitel.

Er ruhte nun in Wien,*) umgeben von Wohlstand und Ver-

*) Es war eine zeitlang von einem letzten Werke die Rede, von einem „Melodrama", Le jugement dernier, gedichtet vom Chevalier Roger für die Société d'Apollon in Paris, das Gluck gesetzt und das von jener Gesellsellschaft unter dem Beifall der Kenner aufgeführt worden sei. Die wiener Hofbibliothek besitzt (nach Schmidts Bericht) die Partitur mit deutschem Text und der von Salieri's Hand entworfenen Ueberschrift: das letzte Gericht. Grosser „Chor", in Musik gesetzt .... von Salieri; dazu die Bemerkung: „Dieser Chor wurde von dem Compositeur ursprünglich in französischer Sprache in Musik gesetzt und dann von .... Mosel in das Deutsche übersetzt."

Man wollte in diesem Werke (das am 30. März 1788, also nach Glucks Tode, zur ersten Aufführung kam) den Stempel Glucks erkennen; doch habe Salieri ebenfalls einige Stücke gesetzt. Auch erzählte man, Gluck habe lange gesonnen, in welcher Weise er den Heiland singen lassen solle und habe Salieri um Rath gefragt.

Aus Mosels Leben Salieri's erfahren wir die Wahrheit. Die Kantate ist nicht, auch nicht zum Theil, Glucks, sondern Salieri's ausschliessliches Werk, Salieri hat sie im Oktober 1787 komponirt und sie ist in demselben Jahr in Paris (das obige Datum mag auf die erste Aufführung in Wien gehen) aufgeführt worden. Um den Antheil des Publikums zu erhöhen, verbreitete Graf Ogny (vermuthlich der Vorsteher der Gesellschaft) die Nachricht, Gluck sei der Komponist. Nachher machte er selber die Wahrheit bekannt.

Nicht Gluck, sondern Salieri war zweifelhaft, wie er Christus solle singen lassen. Er fragte Gluck, „dessen Rath ihm so oft von unschätzbarem Nutzen gewesen", um Rath, ob er „den Part" im hohen Tenor setzen solle? und Gluck erwiederte halb ernsthaft, halb im Scherze: „In kurzer Zeit werde ich Ihnen aus der andern Welt mit Sicherheit melden können, in welchem Schlüssel der Heiland spricht."

Dies geschah am 11. November 1787; am 15. war Gluck todt.

ehrung, behütet von der treuen Gattin und seinen Freunden. Allen stand das stattliche Haus mit dem behaglichen Garten offen, die irgend Anspruch hatten, ihm zu nahen. Ausgezeichnete Fremde versäumten nicht, ihn aufzusuchen; 1782 im Dezember empfing er auch den Besuch des Grossfürsten Paul (nachherigen Kaisers) mit seiner Gemahlin. In demselben Jahre hatte Mozarts Belmonte auf dem Theater in Wien grosses Glück gemacht. Gluck wünschte die Oper zu hören, und sie ward, obgleich erst wenige Tage vorher gegeben, sogleich (wie Mozart unter dem 7. August seinem Vater meldete) wieder aufgeführt.

Denkwürdiger Moment, in dem beide Künstler einander gegenüberstanden! Einst, vor sechsunddreissig Jahren, hatte Gluck in der Blüte des Mannesalters rathsuchend vor dem zweiundsechszigjährigen Händel gestanden. Jetzt war, fast noch an der Stufe des Mannesalters, Mozart ihm, dem fast siebzigjährigen, gegenüber, Mozart, der sich an den Werken des greisen Meisters, namentlich für seinen Idomeneus an dessen Alceste gekräftigt und erhoben hatte. Mozart hatte den hohen Pfad, den er im Idomeneus betreten, Gluck nachfolgend und nutzend, nicht verfolgt. Aber eben hatte er in der ihm gemässen Sphäre mit seinem „Belmonte und Konstanze“ grossen Erfolg errungen. Diese „Entführung aus dem Serail,“ — hatte Gluck nicht denselben Stoff in seiner „rencontre imprévue“ vor sich gehabt? Wie weit überflügelte das neue Werk Mozarts an Feuer und Energie der Durchführung, an Kraft der Karakteristik in den Nationalbildern des Morgenlands, mit jener süssen Bräutigamsglut, die damals Mozarts ganzes Herz durchglühte jenes alte Werk des greisen Meisters, den ganz eine andre Bahn hatte zur Höhe führen sollen, als die, auf der Mozart seinen Beruf zu erfüllen begonnen!

Sie standen einander gegenüber, die leichte bewegliche Gestalt Mozarts vor der grossen, würdigen Greisengestalt Glucks. Hat Mozart das volle Gefühl von Glucks Grösse gehabt? Hat Gluck in der Wiederholung seines ehemaligen Spiels erkannt, wie weit auf diesem Gebiete der Flug des jüngern über seine Scherze hinaus-

reichen würde? — Sicher konnten die Beiden einander sorglos und neidlos gegenüberstehn, jeder im Bewusstsein seines Berufs und seiner Kraft beruhend.

Gluck bezeigte dem jüngern Künstler würdigende Theilnahme und lud ihn zu Tische. Auch besuchte er am 11. März 1783 Mozarts Konzert und „konnte (wie Mozart berichtet) die Symphonie und die Arien „Se il padre perdei“ (aus Idomeneus) nicht genug loben, und lud uns (er meint seine junge Frau Konstanze mit) auf künftigen Sonntag alle zum Speisen ein.“ — Wie nahe standen beide einander, die Helden der Oper, und wie fern!

Der Sommer (1783) führte den Kapellmeister J. F. Reichardt nach Wien, von dessen Begeisterung für Gluck wir schon erzählt haben. Er wurde dem Kaiser Joseph vorgestellt und die Unterhaltung kam bald auf Gluck. Der Kaiser erwähnte Glucks unglaublichen Eifer beim Dirigiren, der sogar (wie wir wissen) Geld koste und bisweilen zu barocken Vorfällen führe; so habe Gluck einmal als die Trompeten nicht stark genug geblasen, gerufen: „Mehr Blech! mehr Blech!“ so sei er einmal, als der Kontrabassist durchaus nicht auf seine Winke habe achten wollen, von seinem Direktionspult untergetaucht, habe sich unvermerkt dem Lässigen genähert und ihn so heftig in's Bein gekniffen, dass der aufgeschrieen, sein Rieseninstrument mit ungeheuerm Gespolter habe fallen lassen — dann aber aufmerksam seine Pflicht gethan.

Auch eine andre Begebenheit aus Glucks Dienstperiode kam zur Sprache. Während einer Opernaufführung vor überfülltem Hause fasst, hinter der Scene, während des Ballets eine Koulisse Feuer. Die Gefahr lag nicht sowohl darin, als in der Wirkung des Schrecks, wenn das Publikum den Vorfall erführe und gewaltsam hinausdrängte; Hunderte mussten erdrückt werden. Und schon entsteht Unruhe hinter der Bühne, auf derselben Unordnung, das Ballet stockt. Da springt Gluck auf seinen Direktionsstuhl und ruft mit gewaltiger Stimme: Ballate! — die erschrockenen Bal-

letisten tanzen, das Publikum bleibt ruhig und das Feuer wird gelöscht.*)

Mit Wohlgefallen erzählte der Kaiser auch einen Zug, der Glucks Aufrichtigkeit und des Kaisers humane Schätzung bezeugt. Eines Tags unterhielt sich der Kaiser mit seinem Bruder, dem Erzherzog Maximilian Franz mit der Ausführung von Gesängen aus Iphigenie in Tauris; sie sangen bei der Begleitung eines Klaviers und ein Paar Geigen. Plötzlich kam Gluck dazu. Er schüttelte mit dem Kopfe und zupfte ängstlich an seiner Perücke. Der Kaiser bemerkt es und fragt: Wie? Sind Sie nicht mit uns zufrieden? — Gluck (der in seinem Alter kein starker Fussgänger war) antwortete mit seiner gewöhnlichen Freimüthigkeit: „Ich wollt' lieber zwei Meilen Post laufen, als mein' Oper so — — aufführen hören." Der Kaiser lächelte und sagte: Sein's ruhig; Sie sollen Ihre Oper nicht länger misshandeln hören. Da, setzen's sich selbstens an's Klavier und geben uns etwas Bessers, als wir Ihnen geben können."

Reichardt wurde durch die Gräfin Thun auch bei Gluck, in dessen Landhause zu Berchtholdsdorf, eingeführt und von diesem zu Mittag und Besuch über Nacht eingeladen. Zu bestimmter Zeit langt der junge Kapellmeister im einfachsten Reisekleide vor dem Hause des Meisters an. Da tritt ihm der alte, grosse, höchst stattliche Mann im grauen silbergestickten Kleid' und vollem Staate, von allen seinen Hausleuten begleitet, zu feierlichem Empfang voll

---

*) Eine andre Darstellung sagt: es sei grosser Tumult entstanden, das Publikum habe sich zu retten gesucht. Indess sei das Feuer gelöscht worden und man habe befohlen, den zweiten Akt zu beginnen. Gluck widersetzt sich, weil die Ruhe noch nicht ganz hergestellt sei. Er verlangt, das Ballet solle wieder angefangen werden. Darüber entsteht Streit, die Tänzerinnen, heisst es, seien in Angst, die Tänzer entkleidet. Nun steigt Gluck auf den Stuhl und ruft „in Gegenwart des Hofes" laut über das Theater: „Entweder das Ballet wird noch einmal getanzt, oder die Oper ist für heut zu Ende."

Jenes scheint uns eine glucksche, dies eine Hofgeschichte. Indess erzählt Reichardt so (Studien für Tonkünstler II, 75) und Schmidt folgt ihm.

Pracht und Würde entgegen. Der alte Herr hatte Behagen am Besitz der wohlerworbenen Güter und Ehren.

Die Tafel war sehr ansehnlich bestellt; seine Gattin und der Haus-Abbé, der Glucks Briefwechsel und Rechnungswesen zu besorgen hatte (denn der alte Herr war, um sein ansehnliches Vermögen*) zu nutzen und zu mehren, stets im öffentlichen Aktienspiel sehr betheiligt) nahmen neben Gluck und Reichardt an ihr Platz. Gluck erklärte sich von Reichardts Bericht über Alceste (im Kunstmagazin) sehr befriedigt, schien überhaupt an dem jüngern Kunstgenossen grosses Wohlgefallen zu haben. Die Rede kam auch auf Klopstock, mit dem Reichadt aus den Jugendjahren her in Verbindung gestanden. Gluck versprach seinem Gaste, nach aufgehobener Tafel ihm Einiges aus der niemals niedergeschriebenen Musik zur Hermannschlacht und aus klopstockschen Oden vorzutragen. Vergebens mahnt die besorgte Gattin von der Anstrengung ab. Nach genossenem Kafféе und Spaziergang singt er mit schwacher, rauher Stimme und schwerer Zunge, mit einzelnen Akkorden sich begleitend, mehrere jener originellen Kompositionen zum grossen Entzücken Reichardts, der die Erlaubniss erhält, eine der Oden nach dem Vortrage niederzuschreiben.

Zwischen den Gesängen aus der Hermannschlacht ahmte Gluck mehrmals den Klang der Hörner und den Ruf der Streitenden hinter den Schilden nach. Einmal unterbrach er sich, um anzumerken, dass er zu dem Gesange noch ein eignes Instrument**) erfinden

*) Sein Vermögen war schon eine Reihe von Jahren zuvor begründet worden und stets gewachsen. Schon 1768 hatte er sein Haus am Rennwege gekauft, das er 1781 gegen das stattliche „In der Wieden" belegne mit ansehnlichem Garten vertauschte. Ausserdem besass er ein Haus mit Garten zu Berchtoldsdorf unweit Wien, am Gebirge. Als „Hofkompositor" bezog er seit dem Oktober 1774 einen Gehalt von 2000 Gulden, und vom König von Frankreich eine Pension von 3000 Livres. Seine Hinterlassenschaft war bedeutend; Fetis giebt sie auf 600,000 Franks an. Er hat testamentarisch über sie verfügt.

**) Vergl. S. 16. Gluck hatte sich, wie Reichardt erzählt, eine ganz eigne Zusammenstellung und Benutzung aller Orchesterinstrumente ersonnen,

müsse. Die Gesänge fand Reichardt „fast ganz deklamatorisch, selten nur melodisch."

In den Abend- und Morgenstunden unterhielt er seinen Gast von Paris und den Franzosen und sprach mit behaglicher Ironie davon, wie er sie nach ihrer Beschränktheit und Anmaassung in seiner eignen grossen Manier behandelt und benutzt habe.

Nach der Rückkunft erhielt Reichardt in Berlin von Gluck eine Kopie seines von Duplessis gemalten Bildes zum Andenken.

Dies war im Sommer 1783. Da war Gluck noch geistig frisch und auch körperlich für sein Alter rüstig genug. Im folgenden Jahre, 1784, ward er zweimal vom Schlage getroffen. Der erste Schlag nahm ihm den Gebrauch des rechten Arms und Beins; Mineralbäder und eine höchst geregelte Lebensweise stellten ihn einigermaassen wieder her.

Im Frühling 1786 verabschiedete sich Salieri von ihm, um nach Paris zu gehen. Gluck, schlagrührig und unsicher in seinen Gedanken die Sprachen durcheinandermengend, nahm mit folgenden Worten Abschied:

„Ainsi mon cher ami .... lei parte domani per Parigi .... Je Vous souhaite .... di cuore un bon .. voyage .... Sie gehen in eine Stadt, wo man die fremden Künstler schätzt .... e lei si farà onore .... ich zweifle nicht —

(hier umarmt' er Salieri)

ci scriva, mais bien souvent!"

So erlosch ein grosses, ganz ausgebrauchtes Leben in einer Kraft nach der andern. Der letzte Gegenstand seiner Künstlerliebe scheint (ein Paar Jahr früher) seine Hermannschlacht gewesen zu sein, die er gleich zu Anfang des Unternehmens als seine

zu denen noch ganz neu zu verfertigende Hörner nach Art der russischen Hörner kommen und nur mit einzelnen Akkorden bei den mächtigsten Stellen einfallen sollten.

Auch Klopstock, wenn er ihn um einige dieser Gesänge bat, erhielt stets von Gluck den Bescheid: er müsse erst noch neue Instrumente erfinden, die jetzigen reichten nicht aus.

höchste Aufgabe ansah und bei der patriotische Gedanken an die Erhöhung des deutschen Reichs durch Kaiser Joseph (angeregt wohl durch Klopstocks Zueignungsschrift) mitwirkend sein mochten. Noch in diesen seinen letzten Jahren verjüngte er sich, wenn er aus ihr sang; bei der Strophe

> Wodan, unbeleidigt von uns,
> Fielen sie bei deinen Altären uns an!
> Wodan, unbeleidigt von uns,
> Erhoben sie ihr Beil gegen dein freies Volk!

flossen ihm die hellen Thränen über die Wangen herab. Es war die einzige Regung vaterländischer Gesinnung, die man von ihm zu berichten hat, fast die einzige, die damals Raum fand.

Hauptzüge der Komposition soll er notirt haben, aber in so flüchtigen Zügen, dass Niemand als er sie zu lesen vermochte. Auch diese Aufzeichnungen sind nirgends zu finden gewesen.

In den letzten Lebenstagen dachte er darauf, Salieri etwas von diesen Gesängen zu diktiren. Allein die besorgte Gattin hinderte, und der Arzt untersagte die Anstrengung.

Am 15. November 1787 bewirthete er in seinem Hause „auf der alten Wieden“ zwei Fremde. Nach der Mahlzeit, als seine Gattin das Zimmer verlassen, um zu der täglich verordneten Spazierfahrt den Wagen zu bestellen, trank er ein Glas Liqueur, das einer der Fremden abgelehnt, auf einen Zug aus, — nach Art alter Leute froh, der Aufsicht der Frau entschlüpft zu sein, — wischte sich schnell den Mund und bat noch halb scherzend die Fremden, ihn ja nicht zu verrathen. Er hatte sonst dergleichen Getränke geliebt; jetzt waren sie ihm streng verboten. Das Ehepaar steigt in den Wagen, die Fremden werden gebeten, sich im Garten zu unterhalten; in einer halben Stunde werde man zurück sein. Von beiden Seiten schallt: „au revoir! adieu!“

Kaum ist das Paar eine Viertelstunde gefahren, so trifft Gluck der dritte Schlaganfall. Man fährt schnell nach Hause, — schon ist die Besinnung verloren. Nach wenig Stunden ist er todt.

Am 17. November ward er auf dem Matzleinsdorfer Friedhof

vor der Linie gleichen Namens beerdigt. Eine einfache, kaum einen Quadratfuss grosse Tafel von rothem Marmor, in der Kirchhofsmauer einen Fuss über dem Erdboden befestigt, bezeichnete das Grab, es ist das 42ste, mit der Nummer 668. Die Inschrift auf der Tafel lautet:

Hier ruht
ein rechtschaffener deut-
scher Mann. Ein eifriger
Christ. Ein treuer Gatte.
Christoph Ritter **Gluck**,
der erhabenen Tonkunst
grosser Meister.
Er starb am 15. November 1787.

Bei dem für ihn gehaltenen Todtenamt führte Salieri das von Gluck komponirte De profundis auf.

Im Jahre 1846 wurde ihm ein grösseres Denkmal errichtet, auf einer Felsunterlage ein neun Fuss hoher Obelisk aus geschliffenem Granit mit Glucks Medaillon in Erz, darunter die Inschrift

Errichtet am 132. Geburtstage 1846.

Im Würfel des Obelisken ist die alte Gedenktafel eingefügt. Das Denkmal ward am 11. Juli 1846 enthüllt.

Glucks Wittwe war ihm am 12. März 1800 gefolgt und neben ihm bestattet worden.

Gluck.

So war Gluck vorübergegangen und hinaus. —

Als die Nachricht von seinem Tode nach Paris gelangte, schlug Piccini eine Subscription vor, nicht um ihm ein Denkmal zu setzen, sondern um zu seinen Ehren ein jährlich an seinem Todestage zu gebendes Konzert zu stiften, in dem nur Kompositionen des Dahingeschiedenen aufgeführt werden sollten, „damit der Geist und Vortrag seiner Werke den Jahrhunderten überliefert würde, die demjenigen folgten, welches diese Meisterstücke habe entstehen sehn, und damit man ein Vorbild des Styls und der Entwickelung der dramatischen Musik vor den jungen Künstlern aufgerichtet habe, die sich dieser Musikgattung widmen wollten." — Der Tod hatte aller Nebenbuhlerschaft ein Ende gemacht und den Streit der Meinungen beseitigt.

Und Deutschland? —

Deutschland hatte ihn geboren, hatte ihn kräftig und heiter aufwachsen lassen, ungetrübten Gemüths, schmiegsam aber niemals gebeugt, dienstbereit aber niemals Knecht, erst arm und begehrend, dann reich und behaglich geniessend, niemals gedrückt von Dürftigkeit oder Besitz. Statt aller sonstigen Schätze hatte dies Land, das ihn geboren, ihm Natursinn und Naturfrische in das Herz gelegt, und den Tongeist in ihm erweckt, und ihm ein ehrlich und aufrichtig Gemüth verliehn, und in der strengen Schule der Dürftig-

keit und Dienstbarkeit einen festen Willen in ihm auferzogen. Damit hatte es ihn hinausgeschickt zu den Fremden, erst zu den Welschen, dann zu den Franzosen. Denn es hatte keine genugthuende Stätte für ihn. Wien war ein freundlicher Ruhesitz auf eine zeitlang, ein warmes Nest, in dem er die Erstlinge seines zu sich selber gekommenen Geistes an die freie Luft tragen konnte. Dann musst' er hinaus zu freierm Fluge, musste die Welt sehn und sich von ihr erkennen lassen.

Es ist einmal wahr: Wien hatte ihn lieb und warm gehalten wie einen erkornen Pflegesohn, und hatt' ihn geehrt und bewundert. Allein es lag, wie die ganze übrige Welt, thatlos, wollüstig hingestreckt auf dem welschen Lotterbette; es wollte Genüsse, nicht Thaten. Erst in diesem musikarmen, musikunbegabten Frankreich fand der Musiker Gluck volle Theilnahme, fand er Geister, die von seinem Anstoss erweckt wurden, um ihn rangen und stritten — gleichviel ob für oder gegen ihn. Erst hier konnte er sich vollenden und erst von Frankreich her konnte seinem Vaterlande Verständniss für ihn erweckt werden, wieviel es nun auch war. Das musikbegabteste Land musste vom unbegabtesten lernen. Soviel gilt nach allen Richtungen hin politische Selbständigkeit und Bedeutung eines Volks, wie mangelhaft auch sonst, selbst in staatlichen Verhältnissen, sein Zustand sei.

Diesen Gang der Dinge haben wir darzustellen versucht und den Ursachen überall nachgeforscht.

Welch ein räthselhafter Mann muss doch er gewesen sein, um den sich die Verhältnisse so seltsam verkettet haben! Um so räthselhafter, je einfacher, äusserlich betrachtet, sein Lebenslauf dahingeflossen ist, so einfach, so alltäglich — wenn man vom geistigen Gehalt absieht — dass er gar nicht der Betrachtung werth scheint. Also nur dieser geistige Inhalt ist das Beachtenswerthe und nur von ihm aus hat des Mannes Dasein den Stempel seines Karakters empfangen, von ihm aus sind die Schicksale bestimmt worden, die allerdings dann auf jenen Inhalt und seine Entwickelung zurückgewirkt haben.

Welches war nun dieser Inhalt, dem Kern, dem Grundgedanken nach? — Denn zuletzt muss sich doch, durch alle Buntheit der Ereignisse und Leistungen für jedes abgeschlossene Dasein ein Grundgedanke, gleichsam die Definition desselben, finden lassen.

Die Geschichte hat uns, wie wir meinen, auf diesen Punkt klar und sicher hingeleitet.

Neigung und Bedürfniss bestimmen Gluck zum Musiker, die Verhältnisse weisen ihn erst in die Laufbahn des ausübenden Musikers, dann des Opernkomponisten nach welscher, damals ganz allgemein herrschender Richtung. Kompositionsbildung kommt erst spät und unzulänglich (wenn wir auf Händel, Mozart und deutsche Ansprüche hinüberblicken) zu Hülfe. So muss er als Naturalist, als Melodist beginnen, — wir wollen damit Komponisten bezeichnen, die wesentlich nichts als Melodie haben. Es ist das die gesunde heilvolle Grundlage für den Komponisten, der Mutterboden, der ihn nährt und ewig erfrischt, — aber es ist bei Weitem nicht der Gipfel der Kunst. Das Gefühl von dem Wohlsein auf dieser Stufe, auf der er begonnen und lange verweilt, hat Gluck niemals verlassen; wir finden die Spuren in seinen Werken und Worten, in seinem ganzen Verhalten.

Nur dadurch konnt' es ihm möglich werden, von den seiner eigenthümlichen Idee angehörigen Werken wechselnd zu jenen andern zurückzukehren, die der welschen oder französischen Richtung auf Vergnüglichkeit und Sinnenspiel angehören, und von diesen wieder zu jenen. Man darf für diese seltsamen Schwankungen den Trieb zu Beschäftigung, den Wunsch nach Ehren und Erwerb in Rechnung bringen; jener doppelte Trieb hat ohne Zweifel mitgewirkt. Allein dass die Neigung zu jenen leichten Tonspielen von Jugend auf bis zu seinem letzten Werke (Echo und Narciss) in Gluck fortgewirkt hat und der erste Antrieb gewesen, die äussern Beweggründe nur der zweite: das bezeugen Glucks Aeusserungen und Spöttereien, die er zu ganz verschiedenen Zeiten gegen Piccini, gegen Noverre, gegen Reichardt über die Franzosen laut werden lassen. Er hat es den Franzosen gar sehr verübelt, dass sie jener „Echo" kein

günstiger Gehör geben wollten; und doch hätte er, wär' er damals seiner eignen Idee eingedenk gewesen, sein Werk ebensowohl verleugnen müssen, wie die Franzosen, die sehr richtig und gerecht zwischen demselben und Ihrem Gluck unterschieden. Statt dessen macht' er es ihnen zum Vorwurf, dass sie nicht an der von ihm selber überwundenen Musikanterei Befriedigung fänden, — und doch hatte er selber durch seine Idee und seine Werke, ja selbst durch seine Schriften sie über jenen Standpunkt hinausgehoben!

Ueberhaupt gewähren diese Aeusserungen Glucks über die Franzosen einen eigenthümlichen Einblick in sein Inneres. Dass er über den mangelhaften Musiksinn der Franzosen spöttelt, deren Gunst und Urtheil er doch so beflissen und zu wiederholten Malen aufgesucht, mag als eine dieser kleinen Perfidien hingehn, die bei'm Glase Wein und gegen Freunde wohl vorkommen. War doch wirklich Beides wahr: die geringere Musikbegabung der Franzosen, und ihre Bedeutung als feste Nation voll geistiger Regsamkeit und dramatischer Empfänglichkeit! Allein seltsamer Weise stellt Gluck damit seine eignen für Paris geschriebenen Werke, die beiden Iphigenien und Armida in ein zweideutiges Licht; es gewinnt fast den Anschein, als hätt' er nur für die Franzosen so geschrieben, weil diesen der reinere oder feinere Musiksinn fehle.

Dies ist nun handgreiflich anders. Kein Mensch kann solche Werke ohne tiefste Durchdrungenheit, kann sie anders als nach eigenster innerlicher Geistesrichtung schaffen. Zum Wenigsten kann es kein Mann von Karakter und Geradheit, als welchen sich Gluck sein Leben lang erwiesen, während man jenen Allerweltstalenten, die Alles können und machen, was eine Herrschaft um die andre begehrt, die Dienernatur auf jedem Schritt anmerkt. Zum Ueberflusse weiset die Geschichte jedes Missverständniss zurück. Die französischen Opern sind ja gar nicht die ersten auf Glucks eigner Bahn, sie sind die streng folgerechte Fortführung der Idee, die zuvor in Orpheus, Alceste, Helena hervorgetreten war. Und die erste französische Oper, Iphigenie in Aulis, ist ja in Wien geschrieben, ehe Gluck den französischen Boden betreten hatte.

Hiermit hat sich uns ein tieferer Einblick in Glucks Karakter eröffnet; wir begreifen die seltsame Zweiseitigkeit, die sich von dem ersten Erwachen zu seinem eigenthümlichen Berufe durch die ganze Reihe seiner Werke zieht, dieses Hin- und Hergehn von den Schöpfungen aus seiner ihm eignen Idee zu den Hervorbringungen in der alten und allgemeinen Richtung, und von diesen wieder zu jenen. Zwei Bestimmungen ganz verschiedner Art wechselten in seiner Brust, und jede wurzelte fest und übte zu ihrer Zeit volle Herrschaft: der aus erster Jugend ein halbes Leben hindurch aufgenährte Musiktrieb, die Lust, sich im Spiel der Töne, unbestimmter Regungen und Empfindungen zu ergehn, — und der Andrang des zu höherm Bewusstsein erwachten Geistes, der sich zu idealen Gestaltungen erhoben und hingerissen fühlte. Neben jenem Triebe wirkten äussere Beweggründe mit, das Verlangen nach Bethätigung, Ehre, Erwerb. Den Zug des Geistes begünstigte das warme, aufrichtige Gemüth, ja es hatte ihn hervorgerufen, sobald es inne ward, dass es in jenen welschen Spielen und Trügereien keine Befriedigung, sich selbst nicht finde.

Beide Stellungen lassen sich auf ganz deutlichen Spuren verfolgen. Noch in seiner spätern Zeit, als er Vermögen und Ehre in in Fülle besass und gegen Fremde gern förmlich und vornehm auftrat, war er, sobald er am Flügel sass, ganz Musiker, den er auch gegen Kunstgenossen nie verleugnete. Unter ihnen, überhaupt im Kreise von Freunden und bei'm Glase Wein war er fröhlich und oft von hinreissender Laune; in seinen Ausdrücken, — wenn er einen mittelmässigen Komponisten „du Leimer!“ schalt, wenn er den Trompetern „mehr Blech!“ zurief, wenn er den Kontrabassisten im wörtlichsten Sinn' auf die Beine half, wenn er weder am Direktionspulte, noch vor dem verehrten Klopstock, noch bei dem musizirenden Kaiser Fehler der Ausführung durchliess, in all' diesen Vorkommnissen war er ganz Musiker. Und wiederum, wenn der Geist über ihn gekommen war und er im Dienste seiner Idee stand, wenn er an eine von seinen wahrhaften Opern ging, dann legte er (er hat es oft gegen Salieri ausgesprochen) das Gelübde ab, zu

vergessen, dass er Musiker sei; ja er strebte (wie er gegen Corancey geäussert) sich selber zu vergessen, um nichts als seine Personen vor sich zu sehn. Er drückte damit nur kräftig aus, dass er jetzt jenem unbestimmten Musiziren und allen Herkömmlichkeiten und Modeliebhabereien der Musikanterei absage, um sich seiner bestimmten Aufgabe hinzugeben. In Wahrheit hat er niemals aufgehört, Musiker zu sein und Musik zu machen, soweit sein Text und seine Richtung auf absolute Wahrhaftigkeit gestattete.

Und das Alles war ihm vollster Ernst. War er am Werke, so gehört' er ihm gänzlich. Im Feuer der Arbeit ass und schlief er fast nicht, sprang oft Nachts aus dem Bette, verliess rücksichtslos im Fluge die Tafel, um irgend einen Zug festzuhalten. Wer den grossen, stattlich gebauten Mann in seiner aufrechten imponirenden Haltung, mit den dunkelgrauen lebhaften, in der Aufregung blitzschleudernden Augen sah, der konnte nicht zweifeln, dass es ihm mit Allem, was er unternahm Ernst sei. Er war ein Mensch des Gemüths und von festem Willen und Karakter, dabei von klarem, scharfem Verstande; wissenschaftliche Durchbildung war ihm, wie viel er sich auch des Wissens angeeignet haben mochte, nicht zu Theil geworden. Ein solcher Mann kann die Ziele seines Strebens wechseln, und zwar ohne sich den Wechsel klar zu machen; aber aufrichtig und treu wird er durchweg sein.

Wechselte er je nach den Aufgaben, die sich ihm stellten, Richtung und Verfahren, trat er bald in bewussten Gegensatz zu dem italischen Wesen, bald in dessen Bahn zurück: so ist er dagegen in Einem entschieden und beharrlich gewesen, darin, sich ausschliesslich der theatralischen Musik zu widmen. Für Instrumentalkomposition hat er, soweit dieselbe nicht für die Oper erfoderlich war, keine Neigung gehabt und nichts geleistet. Auch für Kirchenkomposition fand er keinen Beruf in sich. Ausser seinem De profundis (Th. I, S. 25) hat er den 8. Psalm (Domine, dominus noster, quam admirabile) geschrieben. Wir kennen die Komposition nicht. Vielleicht genügt es zu ihrer Karakterisirung, dass

sie zwischen 1753 und 1757 in einem Hofkonzerte aufgeführt worden; man weiss, worauf damals der Sinn des Hofs gerichtet und wozu die Hofkonzerte angewiesen waren. Drei Motetten, die Kiesewetter unter den Musikalien der Pfarrei von St. Leopold in Wien gefunden, haben sich als Opernarien mit untergelegtem lateinischen Text' ausgewiesen. Von Gellertschen religiösen Liedern, die er geschrieben haben soll, ist nichts zu finden. Dies Alles (rechnen wir auch die klopstockschen Gesänge noch dazu) beweist durch seine Geringfügigkeit schon dem Umfange nach, im Verhältniss zu dem sonst so reichen Lebensgehalt, dass Glucks Beruf nicht hierauf gegangen. Er war sich dessen auch klar bewusst und sprach wiederholt aus:

> „Einer kann nicht Alles; und ist er vernünftig, so will er nichts, als was er kann;" —

hat es auch thatsächlich bewährt.*)

So war also seine Lebensaufgabe eine ganz bestimmt vorgezeichnete und ganz klar von ihm erkannte, ganz entschieden festgehaltene. Um so auffallender mussten wir jene Zweiseitigkeit finden, die sich bei der Lösung der Aufgabe, von Werk zu Werk wechselnd, herausstellte. Sie kann ihre volle Erklärung nicht in dem ursprünglichen Musiktrieb' und der später hinzutretenden neuen Idee finden; denn jener konnte ja, — sollte man meinen, — in den Dienst dieser Idee treten, mit ihr (wie später bei Beethoven der Fall war) Eins werden. Es wirkten vielmehr ganz andre Verhältnisse mit.

Zuerst die äussern. Wir haben erfahren, dass in Glucks Zeit die dramatische Laufbahn die einzige war, die dem Komponisten Ruhm und Lohn zur Genüge versprach und seiner Phantasie, seinem

*) Auch Spontini war sich seiner Schranke wohl bewusst. Er sprach mit wärmstem Antheil von den beethovenschen Symphonien, führte sie auch in seinen jährlichen Konzerten auf. Als der Verf. ihn aber einmal unbedacht fragte, warum er sich nicht selber an einer Symphonie versuche? war die barsche Antwort: „Ce n'est pas mon genre." Dann setzte er begütigend zu: „Ich kann die gross Oper machen, und Beethoven die gross Sinfonie."



Geiste freien, weiten Lauf. Auch Händel hatte diesen Weg genommen und nur gezwungen endlich auf ihn verzichtet; die seltne Bestimmung eines Seb. Bach setzte einen Beruf voraus, der nur im damaligen Lebenskreise der evangelischen Kirche erstehen konnte; die Entwickelung der selbständigen, Zweck und Ziel nur in sich selber suchenden Instrumentalmusik musste nach geschichtlich-vernünftiger Nothwendigkeit der kommenden Zeit vorbehalten bleiben. Gluck fand und kannte für sich keine andre Laufbahn, als die dramatische.

Dazu kam, wie wir ebenfalls gesehen, dass er nur für diese ausgerüstet war. Seine Musikbildung, das heisst also die Entwickelung seiner Musikkraft, war unvollständig geblieben. Ihm war die ächte Turnkunst des Musikgeistes, die Polyphonie, nicht weiter erschlossen worden, als ein reger uud kräftiger Geist sich durch Hören und innern Trieb selber in diese Region hineindrängt und hineingezogen sieht. Diese Polyphonie aber, die wir schon anderwärts die innere Dramatik der Musik genannt haben, in sofern sie selbständige Melodien als den Ausdruck verschiedner Persönlichkeiten gleichzeitig gegeneinander stellt und nebeneinander fortführt, — diese Polyphonie ist (wie die Meisterwerke zeigen und die Kompositionslehre erklärt) nicht blos durch die ihr eignen Gestaltungen wichtig, sondern ebensowohl durch ihren Einfluss auf Harmonie, Melodie und die Entwickelung aller Gestaltung im Musikreich' überhaupt. Hierin ist die ganze welsche Musikschule der gluckschen und der folgenden Zeit bis auf diesen Tag unermesslich weit hinter der deutschen zurückgeblieben, und mit ihr Gluck. Was Händel und Bach vor und neben ihm, Haydn und Mozart gleich nach und zum Theil neben ihm geleistet, dieser Reichthum der Musikgestalten war ihm versagt; er hätte keine händelsche, keine rameau'sche Ouvertüre schreiben, keinen Symphoniesatz so fest- und verschiedengezeichnet in den einzelnen Gedanken, so mannigfach und zugleich einheitsvoll bilden können, als seine nächsten Nachfolger, Haydn und Mozart. Seine Symphonien und Ouvertüren zu den Opern haben das dargethan.

So war ihm denn seine Bahn auch durch die Begränzung seines

Musikvermögens scharf und ganz unausweichlich vorgezeichnet. Er war nach seinem eignen Worte verständig genug, nichts zu wollen, was er nicht konnte; aber er hatte nicht einmal Neigung dazu.

Er ward also Dramatiker, und konnt' es zunächst nur im Sinne der italischen Schule werden. Ihr gehört' er einstweilen ganz zu.

Natürlich begleiteten ihn seine Triebe, seine Kräfte wie seine Mängel dahin. Indem er Angehöriger von Italien wurde, blieb gleichwohl der deutsche Sinn in ihm wach; der liess sich nicht austilgen; nur karakterschwachen Naturen, einem Hasse, kann das vielleicht gelingen.

So wollte Gluck auf das welsche Ton- und Kehlenspiel eingehn. Aber es fehlte offenbar die rechte Lust und Befriedigung daran; er blieb gar oft hinter Zeitgenossen zurück und liess Ungelenkigkeit blicken, wo nur höchste Geschmeidigkeit galt.

So mag es wohl auch gekommen sein, dass er im Reichthum oder sinnlichen Reiz der Melodien von manchem Zeitgenossen übertroffen ward. Das süsse, gedankenlose Spiel mit glatten Tonformen befriedigte die ächten Italiener, und darum legten sie ihre ganze Kraft hinein; ihn befriedigte es nicht.

Indess scheint uns ein solches Abzählen formellen Reichthums ein ganz müssiges und sogar unausführbares Unternehmen. Wie will man denn die Summe von Melodien oder Sätzen, von Figuren, Harmonien u. s. w. bei einem Komponisten herauszählen und gegen die andrer Komponisten in Rechnung stellen? Und welchen Werth hat denn die blosse Zahl von Gestaltungen, ohne die Wägung ihres Inhalts? Das Gestalten ohne Rücksicht auf Gehalt, ist ein Kinderspiel, und ein ganz leeres. Die Summe von acht Tönen ergiebt die Möglichkeit von 40,320, oder vielmehr 46,231 verschiednen Tonfolgen, die Summe von 12 Tönen (der Inbegriff einer Oktave) die Möglichkeit von 479,001,600 oder vielmehr von 522,976,311 Tonfolgen; sollen diese zu Melodien, das heisst, allgemein genommen: sollen sie rhythmisirt werden, so würde kein Daase die Summe der Möglichkeiten auch nur annährend bestimmen können.

In rein formaler Anschauung gleicht also die Tonsetzkunst an Zahllosigkeit dem Sand am Meere, aber auch an Werthlosigkeit; es muss irgend ein Gehalt dazukommen, um dieser Gestaltenmenge Bedeutung zu geben.

Der nächste Gehalt wäre nun der, den man als Fasslichkeit, Annehmlichkeit, Lebhaftigkeit, Reiz u. s. w. zu bezeichnen hätte. Schon die Unbestimmtheit dieser Bezeichnungen deutet auf die Unbestimmtheit der Sache hin; es sind höchst allgemeine und darum ziemlich karakterlose Eigenschaften, die hiermit den Gestaltungen beigelegt werden; man hat noch sehr wenig an Persönlichkeiten und Gebilden, von denen nicht mehr als dergleichen Unbestimmtheiten und Allgemeinheiten ausgesagt werden kann.

Gerade diese Sphäre der allgemeinen Annehmlichkeit war aber diejenige, in welcher die damals herrschende Schule Italiens sich mit verhältnissmässig sehr seltenen Ausnahmen einzelner Sätze hielt. Daher finden wir eine unglaublich grosse Menge von Opern, Kantaten u. s. w. aufgesammelt (wenigstens eben so viele sind verloren) und in ihnen eine fast unzählbare Menge von Sätzen, denen man, besonders wenn man sich in den Geschmack ihrer Zeit versetzt, jene Eigenschaften wohl beimessen kann. Aber Alles sieht einander so ähnlich, bringt unter unwesentlichen Aenderungen so wandellos denselben Inhalt allgemeiner Annehmlichkeit wieder, dass es schwer — kaum möglich ist, die einzelnen Sätze, ja die einzelnen Komponisten (wenige ausgenommen, in denen sich eine bestimmtere Manier herausgearbeitet hat) zu unterscheiden und einigermaassen greifbar zu karakterisiren. So schrumpft denn der scheinbare Reichthum zu unverhüllbarer Armuth zusammen, die scheinbar unzähligen Melodien, ja die Opern selbst sind Tautologien für einen wenig bedeutenden Inhalt; es gleicht dem Spiel der Kinder, das für sie annehmlich, ja nothwendig, an sich selber gehaltlos und ewig dasselbe ist. Und Kinder waren die Menschen, die zu den damaligen Opern strömten; wenigstens der Bühne gegenüber waren sie es.

Wollte man anders urtheilen, die Werke zählen statt wägen:

so würde Piccini mit seinen 150 Opern den Gluck, Mozart, Beethoven zusammengenommen in die Luft schleudern, Beethoven mit seinen 139 Werken würde von Czernys 1800 oder 1900 Editionen erdrückt, und der verschollene Telemann, der allein an 600 Ouvertüren geliefert haben soll, würde als Meteor über alle Häupter hinweg gen Himmel steigen. Man hat aber nie so geurtheilt, und auch Glucks Geltung kann nicht in der Zahl, oder Mannigfaltigkeit, oder Annehmlichkeit seiner Leistungen (und was der allgemeinen Bestimmungen mehr sind) erfasst werden, sondern nur in dem ihm eignen Inhalte. Büffons Wort, „Le style, c'est l'homme!" übersetzen wir dem Künstler gegenüber; „Die Idee, das ist der Künstler."

Dies ist für unsere Darlegung leitender Grundsatz gewesen, und bleibt es für das Endurtheil.

Hiermit ist aber auch festgestellt, dass der Kern des gluckschen Künstlerthums in denjenigen Opern enthalten ist, die er aus seiner Idee geschaffen, also in Orpheus, Alceste, Paris und Helena, beiden Iphigenien und Armida. Die übrigen Werke vervollständigen sein Lebensbild, und wir müssen das bereits früher Gesagte wiederholen, dass Niemand Gluck zu kennen meinen darf, der diese Werke nicht zu Rathe gezogen. Aber jene sechs Werke sind die entscheidenden und kommen von hier an allein in Betracht.

Gluck also stand nach Art, Bildung und den gegebenen Verhältnissen auf dem Boden der italischen Oper.

Was führte ihn von da weiter? — Wir haben es erzählt: sein deutsches Gemüth musste dabei sein. Indem er mit Musik spielte, wachte sein Herz auf und gab ihm Laute des Gefühls, wahrhafter ungeschminkter Empfindung, — richtete sich sein Geist auf und schaute Karakterbilder, wo die Andern nur beliebig ergriffene und wechselnde Ueberschriften der Theaterrollen erblickten. Das alles machte sich, — wir haben es bei Artamenes und Semiramis beobachtet, — ganz naiv, gar nicht ersonnen oder vorbedacht, sondern wo und wie die Verhältnisse — namentlich der Text — es hervorriefen oder zuliessen. Es kam vielleicht ohne Bewusstsein, gewiss ohne

Absicht hinein. Aber mehr und mehr bewegte nun der Reiz der Wahrhaftigkeit das treue deutsche Herz, das jetzt die Gelegenheiten zu gewinnen, herbeizuführen suchte, bei denen es sich in der Berufsarbeit des Komponisten genugthun könne. Wir haben beobachtet, wie Gluck sich in der dänischen Thetis Händel genähert, wie er im Telemach nach grösserm dramatischen Zusammenhang getrachtet, wie er das Rezitativ aus herkömmlicher Schwatzhaftigkeit zu tragischer Redemacht erhoben, wie er immitten des fahrlässigen Tongespieles die aufrichtigen und starken Accente der Tonsprache kühn herausgegriffen. Was später als wahrhaftiger Sinn der Tonsprache theils aus der Wissenschaft der Töne, theils aus seinen, Händels, Bachs Zeugnissen erwiesen werden konnte, das hat er in Ursprünglichkeit geschaut und ergriffen, — wie jedem wahrhaften Tondichter gegeben ist.

Jetzt konnte die Erkenntniss von dem Nichtigen des alten Treibens nicht ausbleiben und musste bei Glucks Karakter erst zu der Einsicht in den Grund der Mangelhaftigkeit, dann Schlag auf Schlag zu den Grundsätzen der Reform und zu thatsächlicher Vollführung hinleiten.

Dass dies der Weg ist, der Gluck geführt, von dem naiven Herzensdrang zur Erkenntniss und bewussten Thätigkeit, hat die Geschichte dargelegt. Es giebt noch einen Beweis dafür. Wäre Gluck durch mehr oder weniger wissenschaftliches Nachdenken, durch Reflexion auf den Weg seiner Reformation gebracht worden, so wär' er diesen Weg selbstgewisser und selbständiger gewandelt. Wer es als Gedankenarbeit hätte vollbringen können, den Quell des Uebels und die Grundlage des Neubau's zu finden, dem konnte das Durchdenken, die Durchführung des Ausbau's nicht versagen. Wir haben aber überall Gluck, zum Schaden seines Werks, an die Schritte seiner Dichter gefesselt, keineswegs durch volle dramaturgische Einsicht sichergestellt finden müssen. Gefühl, Anschauung, Erkenntniss der Grundwahrheit hat ihn bestimmt; Durchdenken des Plans bis zu seiner Reife in den Einzelheiten, — das ist nicht seine Sache gewesen. Er war seiner Natur und Bildung nach nur

Künstler, nicht Denker. Daher war es ihm auch möglich, von Zeit zu Zeit auf die alten Pfade zurückzukommen, die durchbrochen zu haben, sein Ruhm ist. Er war vor Allem Künstler, Musiker; als solcher konnt' er hüben wie drüben thätig sein, und das war ja, allgemein genommen, sein Lebensberuf. Dass sein Gemüth nur auf der einen Seite volle Befriedigung fand, offenbarte sich ihm wie uns am Werke, schloss aber die andre Seite nicht aus. Ein Denker von gleicher Karakterkraft hätte sich anders entschieden.

Wir kommen hier noch einmal auf eine geläufige, darum aber noch keineswegs haltbare Meinung zu sprechen, die, dass Gluck eine mehr reflektive als künstlerische Natur gewesen sei. Es sind das — künstlerisch, oder naiv, intuitiv im Gegensatz zu reflektiv — wieder von diesen Schlagwörtern einer in sich noch nicht zum Schluss gekommenen Kunstphilosophie, die Wahrheit und Irrthum in Ein Wortgefäss zusammengiessen; jeder Dichter und jeder Künstler ist zugleich reflektiv (Raphael z. B. in der Transfiguration und im Ananias) und intuitiv oder naiv. Indess, der Sache auf den Grund zu gehn, ist hier nicht der Ort; wir fragen statt dessen nur ganz einfach: ob der Verlauf der gluckschen Entwickelung, wie wir ihn hier nochmals in Erinnerung gebracht, auf einen reflektiven oder naiven Hergang deutet.*)

*) Auch Fetis (Biographie universelle des musiciens, Artikel Gluck) entscheidet sich dafür, Gluck als eine reflektive Natur aufzufassen. „Gluck", sagt er, „war 46 (—) Jahr alt, als er Alceste schrieb, wo er sich zum erstenmal (—) den Grundsätzen gemäss hielt, die er in der Dedikation (lorsque j'entrepris) aussprach. Bis dahin hatte er sich in den überlieferten italischen Formen bewegt; 20 in Italien und England geschriebne Opern liessen nur leichte Züge von Eigenthümlichkeit erblicken; 21 Jahre verfolgte er die Theaterlaufbahn, bevor er den Gedanken des Fortschritts fasste. Ist hiernach nicht klar, dass Glucks Talent vielmehr das Ergebniss des Nachdenkens (de la reflexion) und einer Art von Kunstphilosophie ist, als eines unwiderstehlichen Hangs, wie er sich in der Organisation gewisser grosser Künstler zeigt? Als Beweis könnte ich zufügen, dass die musikalischen Auffassungen (conceptions) dieses schönen Genie's mehr das Erzeugniss (l'effet) eines ausgesonnenen Plans, als einer plötzlichen Eingebung sind, wie Gluck selbst sagt, wenn ich nicht wüsste, dass mehr als ein Künstler hinterdrein treffliche Beweggründe zu dem gefunden hat, was ursprünglich nichts als das Erzeugniss eines re-

So ward nun aber, vom dunkeln Herzensdrange zum bewussten Grundsatze hervor sich arbeitend, Wahrhaftigkeit der eigentliche Lebenstrieb der gluckschen Schöpfung. Das Gemüth wollte und musste dabei sein, wo das Tonleben sich Luft machen sollte; und dazu musste die rechte Stätte ihm bereit sein, aus dem Spiel musste Ernst, aus der Gaukelei Aufrichtigkeit und Wahrheit werden. Auch hierin zeigt er sich seinem Musikberufe vollkommen anhänglich. Das Wort kann lügen und heucheln, die Musik kann es nicht, sie kann nur aufrichtig sein, weil aus ihr nicht Verstand und Klugheit, sondern das Gemüth spricht, und zwar nur von dem, was eben jetzt, im Augenblick seiner Aeusserung, sich in ihm regt. Selbst in den ohnehin seltenen Fällen, wo die Musik sich zur Sprache der Unwahrheit, oder vielmehr zur Maske für dieselbe hergiebt, bleibt sie selber wahr, spricht sie die wirkliche Stimmung des Lügenden aus; und wir können nur durch Folgerungen ausserhalb der Musik die Unwahrheit erkennen, z. B. durch den Widerspruch der gegenwärtigen Aeusserung mit dem uns bekannten Sachverhältniss oder Karakter. Wenn Don Juan in dem bekannten Quartett Elvira für sinnverwirrt ausgiebt, so deutet die Musik auf stilles, behutsames Heranschleichen, vielleicht auf Schonung und Mitleid; und

---

flexionslosen Instinkts . . . . Uebrigens ist das nicht das erste Beispiel, dass ein grosser und gerechter Ruf in Folge späten Nachdenkens (par suite de méditations tardives) gegründet worden ist; Rameau hat nahezu 60 Jahre gehabt, als er seine erste Oper geschrieben. Gluck ging nur Schritt für Schritt seine Bahn . . . . "

Der verdiente Verfasser würde nur nöthig gehabt haben, dieser Bahn Schritt für Schritt zu folgen und nicht bei dem allgemeinen Begriff von „Eigenthümlichkeiten" stehen zu bleiben, sondern sich deren Inhalt schärfer zum Bewusstsein zu bringen, um gleich uns und vor uns zu erkennen, wo und wie früh sich die Anfänge der gluckschen Reform gezeigt und wie naiv sie als blosse Neigungen und Stimmungen des deutschen Gemüths hervorgetreten sind. Gerade dass Gluck so spät zur Entscheidung kam, beweist, dass er sich naiv seinem künstlerischen Hang überlassen; Reflexion wäre nach dem ersten Anstosse schneller zum Ziele gelangt. Uebrigens hat in so grossen Dingen eine Handvoll Jahre wenig Gewicht; es war nichts Kleines, mit allen Ueberlieferungen und Neigungen der musikalischen Welt, und dazu mit der eignen Gewöhnung zu brechen.

dafür ist sie der wahrhafte Ausdruck, — vollkommen, oder soweit derselbe Mozart zu Gebote stand; dass Don Juans Vorgeben unwahr ist, kann die Musik nicht enthüllen, wir wissen es nur aus den uns bekannten Verhältnissen. Auch die Italiener mit ihrer Kastratenmusik für einen Cäsar u. s. w. haben nicht gelogen; sie haben ausgesprochen, was in ihnen war, und da sie sich dessen im Grunde schämten, haben sie die Masken der grossen Vorfahren vor das erröthende Gesicht gehalten. Die Masken logen, und die Worte logen, die Musik plauderte die Wahrheit aus.

Diese Wahrhaftigkeit ist als Grundzug in Glucks Karakter festzuhalten. Sie war der Quell seiner höchsten Kraft, und seltsamerweise zugleich die Ursache der schwachen Momente. Er konnte nicht lügen, konnte sich auch nicht auf Umwegen und Abwegen zwischen Wahrheit und Lüge herumschleichen, — was man oft „gewinnendes Benehmen“ nennt. Andre Komponisten, Zeitgenossen (z. B. Piccini) und Nachfolger (z. B. Mozart) wissen die Momente, in denen das Gemüth nicht aus dem Vollen zu reden vermag, mit reizvollem Tonspiel zu umhüllen. Das ist bei unserm grossen Mozart der Inhalt so mancher anziehenden Begleitung, so vieler episodischer Zwischensätze, die den sachgehörigen Reichthum des Moments zu verzehnfachen scheinen. Gluck vermochte dergleichen nicht. Seine Geschicklichkeit hätte nicht ausgereicht, an Mozart heranzukommen. Aber auch sein Sinn war zu gerade auf das Wesentliche des Moments gerichtet, zu antik-einfach, wie der Sinn der Alten sich nicht in die Buntheit der Romantiker, oder der Sinn Schillers und Gœthe's in die Schliche der Kotzebue's hätte finden können. Wo ihm daher die Aufgabe nicht Spielraum für seine Kräfte gab, da ward er arm, trocken, leer (wir haben es nirgends verhehlt) und sank unter manchen Mitstrebenden und Nachfolgenden so tief herab, als hoch er sich über alle emporgeschwungen hatte in der Kraft der Wahrhaftigkeit. Da — und nur da (wir haben es gezeigt) ward er wirklich reflektiv und deklamatorisch oder rhetorisch; denn da konnt' er nicht Künstler seiner Art sein.

Dieser Sinn der Wahrhaftigkeit beschränkte selbst den Umfang seiner Rede, oder seiner Ausdrucksformen. Wir wollen das im Mindesten nicht beklagen. Wie es von einem Punkte zum andern nur Eine gerade Linie giebt, aber unzählige krumme: so hat auch die Wahrheit für jedes Ding nur Einen Ausdruck, während der Abweichungen von ihr unzählige sind. Die Zerstreutheit und die Sucht nach Neuem und vermeintlich Originalem, das in den Redewendungen statt in der Idee und dem Karakter gesucht wird, hat von jeher und jetzt wieder gar Viele verführt und endlich gegen die Wahrheit blind und taub gemacht; „Was ist Wahrheit?“ — haben wir selber aus dem Munde eines der glänzendsten Zeitgenossen vernehmen müssen. Die Geschichte hat oft genug darüber Gericht gehalten und nur dem Wahrhaften die Palme der Unsterblichkeit gereicht.*) Gluck war anders als Jene gemeint. Er rang der Wahrheit nach, wenn er sie auch nicht immer — das war dann sein sterblich Theil, das allgemeine Loos menschlicher Schwäche — erreichte. Er suchte nicht nach Neuem und Originalem, nicht nach unterhaltendem Wechsel und Glanz, sondern trachtete nur, seine Idee der jedesmaligen Aufgabe nach zu verwirklichen. Seine Rede war „Ja! Ja! Nein! Nein!“ Er wiederholte lieber für den wiederkehrenden Gedanken den einzig treffenden Ausdruck, als dass er durch neue halbwahre Wendungen der Wahrheit Abbruch gethan hätte. Auch hierin glich er den Alten, vor allen Homer und Aeschylus.

Diese Wahrhaftigkeit und Geradheit führte Willenskraft und Karakterstärke herbei, Eigenschaften, die sich mit jenen wechselseitig bedingen. Glucks ganzes Leben giebt von ihrem Walten Zeugniss; ohne sie hätt' er das bedenkliche Werk einer Reform, die im Grunde mit der ganzen Sinnesart und Gewöhnung

*) Erinnert man sie daran, so heisst es gelegentlich: „Ihr werft uns die Gebeine der Vorfahren an den Kopf!“ — worauf denn die Antwort fällt: „Warum habt Ihr niemals an ihrem Marke gesogen!“

der Zeit in Widerspruch trat, nicht einmal unternehmen, geschweige durchführen können.

Wie aber jede Eigenschaft des Künstlers in sein Werk übergeht, so war es die Willenskraft, die sich bei Gluck in die Kraft des lebendigsten Rhythmus umsetzte; denn der Wille, das Sichselbstbestimmen, ist es (wie wir anderswo dargethan) der im Rhythmus seinen Ausdruck findet. Kein Komponist, auch die grössten nicht, selbst der gewaltige Händel mit dem Donnerschlag seiner Chöre nicht, hat es dem Gluck in Macht und Feinheit, in Allregsamkeit und Bedeutsamkeit des Rhythmus gleich gethan, — nur Beethoven steht ihm hierin zur Seite; man meint, besonders in den Iphigenien, den Nachhall pindarischer und äschyleïscher Rhythmik (von der Gluck unmöglich hat Kunde haben können) zu vernehmen. Im merkwürdigsten Gegensatze stehen hierin oft Händel und Gluck einander gegenüber, beide so mächtig, und so verschieden. Im Händel finden sich selbst da, wo nicht das Höchste zur Sprache kommt (z. B. in seinen Largoliedern in Opern und Oratorien) oft bedeutsame, tiefeinschneidende Tonschritte, eine frei und kühn, ja eckig einherschreitende Melodie vereint mit grosser Ruhe, ja Gleichgültigkeit des Rhythmus. Der herrliche Mann sprach sich selbst aus. Nicht der Wille war gespannt oder aufgereizt, die Bedeutsamkeit entsprang aus der sich gleichbleibenden grossartigen Sinnesart des gewaltigen und dabei ruhigen, in sich selber beruhenden Mannes; man denkt an den Torso des Herkules: höchste Kraft in milder Ruhe. Bei Gluck trifft man öfter das umgekehrte Verhältniss; oft ist sein Rhythmus mächtig, während die Tonung zurücksteht. Denn vor Allem musste sein Wille gespannt sein, die Scene und die Karaktere zu fassen, um derentwillen Gluck (nach seinem eignen Worte) „sich selbst zu vergessen“ trachtete; dabei konnte der vom Dichter gegebene Moment ungeeignet sein, dem Komponisten volle Redekraft zu gewähren. Sein Wille war diese Kraft, die Alles ersetzen musste, was sonst gefehlt hätte, und die ihn selbst zu dem gemacht, was er ist.

Das ist der Adelsbrief seines Geistes. Er war Musiker von Haus' aus, durch und durch, so weit die Verhältnisse seiner Bildung, die jedesmalige Aufgabe, seine Wahrhaftigkeit gestattete. Aber seine Geistes- und Karakterkraft reichte noch höher. Er war nicht blos Musiker.

Und die Oper.

Als ein solcher trat Gluck an die Reform der Oper. Wie er zu der Idee der wahrhaften Oper allmählig in ganz naivem Fortschreiten geführt worden ist, und wie er sie vollführt hat, das haben wir darzustellen versucht. Er machte Ernst aus dem bisherigen losen Spiele. Ihm waren die bestäubten hohlen Masken der Bühne blühend-lebendige Menschen nach göttlichem Bilde geworden, heiliger Beruf war es ihm, diese idealen Gestalten in voller Lebendigkeit und auf der Höhe ihres Daseins hervorzuführen.

Wieder war es seine Wahrhaftigkeit, die ihn bestimmte. Sie war aber eine ganze, keine bedingte oder theilweise. Es konnte ihn nicht befriedigen, nur so ungefähr, in den allgemeinen Umrissen etwa, oder in der allgemeinen Stimmung der einzelnen Momente das Richtige getroffen zu haben; das Drama in allen seinen Theilen sollte zusammenstimmen, jeder Karakter in all seinen Momenten sollte sich treubleiben und sich Schritt für Schritt folgerecht entwickeln, die Rede sollte bis in jedes Wort hinein, selbst durch das Wort hindurch bis in die dahinter verborgene Wahrheit*) durchaus wahrhaft sein. Dass ihm dies keineswegs immer gelungen ist, haben wir nirgends verhehlt. Aber sein Streben, das ist ebenfalls klar geworden, war unablässig dahin gerichtet. Und wir müssen

*) „Le calme rentre dans mon cœur!“

zusetzen: keiner von allen Opernkomponisten bis auf diesen Tag, weder Mozart noch Beethoven ausgenommen, hat es ihm in diesem Streben durchdringender Wahrhaftigkeit gleichgethan. Hierin beruht seine überlegne Kraft, während er in musikalischer Begabung jenen Grossen und manchen Andern (soweit Geistiges sich messen und wägen lässt) nachstehen mag. Hieraus begreifen sich die elektrischen Wirkungen auf die Gemüther in Frankreich und die weniger aufbrausende, aber vielleicht nachhaltigere Neigung, die zuerst in Wien, später in Berlin und aller Orten, wo man im Stande war, glucksche Werke zur Darstellung zu bringen, Wurzel geschlagen und diese Werke nahezu ein Jahrhundert auf der Bühne erhalten hat.

Eigenthümlich erscheint es, dass gerade diese Wahrhaftigkeit, wie sie Glucks Sprachreichthum (S. 321) beschränkte, auch der Verbreitung seiner Werke beeinträchtigend werden musste. Andre Opern können mit der Mehrzahl ihrer Sätze, wo nicht mit allen, sehr gut in Konzerten und sonst zur Unterhaltung verwandt werden; manche, z. B. Mozarts Cosi fan tutte, sind sogar mit vollem Recht Lieblinge des musikalischen Publikums geblieben, während sie sich auf der Bühne nicht erhalten können. Mit Glucks Opern ist das ganz anders; sie können ihre volle Wirkung nur auf dem Theater finden, weil in ihnen alle dramatischen Theile, Handlung, Personen, Stimmung des Moments, Wort und Musik zu einem untrennbaren Ganzen zusammenschmelzen.

Für Deutschland, das fähig wäre, die Schöpfungen seines Sohnes am tiefsten zu fassen, kommt vermöge der Lässigkeit, die uns so oft verderblich wird, noch ein hemmender Umstand hinzu: dass man auf den Bühnen und im Privatverkehr Glucks Gesänge mit deutscher Uebersetzung giebt, während man die italienischen Sachen in ihrer Sprache hört und singt, und Französisch fast in allen Kreisen geübt wird. Nun hat aber Gluck, wie wir wissen, nicht so obenhin nur die allgemeine Stimmung oder den allgemeinen Sinn des Textes komponirt, sondern ist durchgedrungen bis in die Bedeutung des einzelnen Worts, bis in dessen sprachliche Betonung,

ja bis zu der mitwirkenden Bedeutung der Sprachlaute. So tief kann handgreiflich keine Uebersetzung mitgehn, jede verfälscht den Gluck, giebt die Wahrheit im Gewande der Lüge. Fänd' sich ein intelligenter Theatervorstand mit befähigtem Personal bestimmt, eine glucksche Oper in der Originalsprache zu geben, man würde erstaunt sein über die neue Mächtigkeit der Wirkung.*) Bis jetzt, muss man sagen, kennt das deutsche Publikum Gluck noch nicht in seiner vollen Reinheit und Grösse.

Wenn es ihn demungeachtet anstaunt und liebgewonnen hat, so liegt endlich der letzte Grund dafür in der Tiefe und Grossheit seiner Aufgaben und in der Tiefe und Grossheit des Gemüths, die er ihnen entgegengetragen und an ihnen offenbart hat. Wir müssen hierbei in Erinnerung bringen, dass nicht irgend eine Gunst des Zufalls ihm die glücklichen Aufgaben gebracht, sondern dass sein Bedürfniss und Verlangen ihm die Dichter und die Aufgaben zugeführt hat und dass diese keinen andern Komponisten hätten finden können, als ihn, wie er sich nur mit und an ihnen hat erheben können. Nicht Zufall, sondern Wahlverwandtschaft war hier am Werke; zum Ueberfluss sehen wir, was andre Dichter für andre Komponisten aus denselben Aufgaben gemacht und wie Glucks Dichter, ausser für ihn, gar nicht weiter für die Oper gewirkt haben. Wir sehen aber auch, dass keiner der Nachfolger, bis auf diesen Tag, so grosse Gestalten in so bedeutsamer Handlung heraufgeführt hat.

Die grosse Oper in Wahrhaftigkeit hat in Gluck ihren Beginn und zugleich ihren Gipfelpunkt gefunden. Die Musik ist in ihrer Entwickelung fortgeschritten und mag noch weiter fortschrei-

*) Der Verf. hat zu eigner Ueberraschung die Erfahrung bei Gelegenheit einer Aufführung der aulidischen Iphigenie in französischer Sprache am Flügel gemacht, mit einem gesanglich keineswegs hochgebildeten aber in den gluckschen Geist eingehenden Personal. Unter den Ausübenden und den sehr zahlreichen Zuhörern war darüber nur Eine Stimme. Und doch kann die beste Ausführung ausser dem Theater nur ein Schattenbild vom Urbilde geben.

ten; Glucks Idee lebt fort in Wahrheit und Hoheit, und seine Gestaltungen sind bis heute noch nicht wieder erreicht worden.

Das Bewusstsein dieser Stellung hat von Anfang an die hervorragendsten Männer bewegt; wir haben eine Reihe von Zeugnissen darüber mitgetheilt und wollen zur Erinnerung noch Worte Wielands und Herders folgen lassen.

Wieland sagt bereits 1775*):

„Endlich haben wir die Epoche erlebt, wo der mächtige Genius Gluck das grosse Werk einer musikalischen Reform unternommen hat, das, wofern es jemals zu Stande kommen kann, nur durch einen Feuergeist, wie der seinige, gewirkt werden musste. Der grosse Success seines „Orpheus," seiner „Iphigenie" würde alles hoffen lassen, wenn nicht unüberwindliche Ursachen grade in jenen Hauptstädten Europa's, wo die schönen Künste ihre vornehmsten Tempel haben, sich seinem Unternehmen entgegensetzten. — Künste, die der grosse Haufe blos als Werkzeuge sinnlicher Wollüste anzusehen gewohnt ist, in ihre ursprüngliche Würde wieder einsetzen und die Natur auf einem Throne zu befestigen, der so lange von der willkührlichen Gewalt der Mode, des Luxus, und der üppigsten Sinnlichkeit usurpirt worden: — ist ein grosses und kühnes Unternehmen! Aber zu ähnlich dem grossen Unternehmen Alexander's und Cäsar's; aus den Trümmern der alten Welt eine neue zu schaffen, um nicht ein gleiches Schicksal zu haben! — Eine Reihe von Glucken (so wie zum Projekt einer Universal-Monarchie eine Reihe von Alexandern und Cäsarn) würde dazu erfodert, um diese Oberherrschaft der unverdorbenen Natur über die Musik, diesen einfachen Gesang, der, wie Merkurs Schlangenstab, die Leidenschaften erweckt oder einschläfert und die Seele ins Elysium oder in den Tartarus führt, diese Verbannung aller Sirenenkünste, diese schöne Zusammenstimmung aller Theile zur grossen Einheit des Ganzen auf dem lyrischen Schauplatze herrschend und fortdauernd zu machen. Gluck selbst, bei allem seinen Enthusiasmus, kennt die Menschen

*) Deutsche Merkur. Vergl. S. 242.

und den Lauf der Dinge unter dem Monde zu gut, um so etwas zu hoffen! Schon genug, dass er uns gezeigt hat, was die Musik thun könnte, wenn in diesen unsern Tagen irgendwo in Europa ein Athen wäre, und in diesem Athen ein Perikles aufträte, der für das Singspiel thun wollte, was jener für die Tragödien des Sophokles und Euripides that!"

Eben so bedeutend spricht Herder sich aus:

„Der Fortgang des Jahrhunderts wird uns auf einen Mann führen, der — diesen Trödelkram werthloser Töne verachtend — die Nothwendigkeit einer innigen Verknüpfung rein menschlicher Empfindungen und der Fabel selbst mit seinen Tönen einsah. Von jener Herrscherhöhe, auf welcher sich der gemeine Musikus brüstet, dass die Poesie seiner Kunst diene, stieg er hinab und liess, so weit es der Geschmack der Nation, für die er in Tönen dichtete, zuliess, den Worten, der Empfindung, der Handlung selbst seine Töne nur dienen. Er hat Nacheiferer, und vielleicht eifert ihm bald Jemand vor: dass er nämlich die ganze Bude des zerschnittenen und zerfetzten Opern-Klingklangs umwirft, und ein Odeum aufrichtet, ein zusammenhängend lyrisches Gebäude, in welchem Poesie, Musik, Aktion, Dekoration Eines sind." —

„Welch ein andrer Geist war Gluck! selbst wenn er für die Oper komponirte, also das Sichtbare, das Spiel, und zwar selbst in Frankreich, wo auf Spiel zuletzt doch Alles ankam, begleiten musste! — hört seine „Iphigenie in Tauris," auch eine heilige Musik! — Vom ersten Gewitter der Ouvertüre an bis zum letzten Hall des Chores: „nach Griechenland!" — ächzet und lahmt keine Note schillernd. In den Gesängen, die Gluck aus Klopstock komponirte, schwebt er allenthalben auf Fittigen der Empfindung des Dichters." —

So steht uns Gluck gegenüber in Reinheit und Grösse, ein Ruhm seines Vaterlandes und seiner Kunst, ein Vorbild für alle Künstler, ein durchaus unerlässliches und durch nichts ersetzliches Studium für alle, welche die Tonkunst ergründen und sich in ihr feststellen wollen. In dieser Hinsicht ist er und sein Lebenswerk

unvergänglich, wenn auch dereinst seine Dramen von der Bühne verschwunden sein werden. Denn ewige Dauer hat keine Gestaltung; nur der Geist ist ewig.

Hat nun der Meister sein Werk vollendet? — Es kommt darauf an, was wir als seine Lebensaufgabe betrachten. Setzen wir sie in die Ausführung derjenigen Idee von der Oper, die in ihm lebte, so hat er die Aufgabe gelöst, abgesehen von den Unzulänglichkeiten, die jedes Menschenwerk an sich trägt. Er hat sie vollständig gelöst, — insofern er ausser seinen sechs Opern (Paris mitgerechnet) keine Aufgabe fand, die ihm nach seiner Natur eine neue Seite der Entwickelung geboten hätte. Setzen wir dagegen seine Lebensbestimmung in eine Reform des gesammten Opernwesens, so ist diese nicht erfolgt. Aber Gluck selber ist so weit davon entfernt gewesen, dies nur zu wollen, dass er selber von seinem neuen Wege mehr als einmal zum alten zurückgekehrt ist.

Schon aus diesem Grunde können wir den irgendwo lautgewordenen Ausspruch nicht statthaft finden: es sei Gluck nicht gelungen, die italische Oper zu überwinden, erst Mozart sei es, der sie mit ihren eignen Mitteln bekämpft. Weder Gluck noch Mozart haben die welsche Oper überwunden; sie steht heute noch unversehrt da, und wird bestehen, so lange der Hang zu Zerstreuung und Sinnengenuss auch in künstlerischer Form seine Befriedigung sucht, — abgesehen von den gar nicht seltenen Momenten geistiger Erhebung, die sich herzugefunden. Bei der Vielheit menschlicher Richtungen hat das italische Prinzip (oder wie man es bezeichnen mag) ebensowohl ein Recht des Bestehens, als das geistige oder gluckscbe, wenngleich man ihren beiderseitigen Gehalt wohl unterscheiden mag.*) Weder Gluck noch Mozart haben auf Ueberwindung des welschen Prinzips in Andern oder Allen gedacht: sie haben es nur mehr oder weniger in sich überwunden und müssen überzeugt gewesen sein, dass ihr Weg sie höher geführt und reiner

*) Wir haben vielmehr anderswo (Musik des 19. Jahrhunderts) erkennen müssen, dass beide Prinzipe wechselnd herrschen oder vorherrschen, und zwar nach innerer Nothwendigkeit für den Fortschritt der Kunst.

gestellt. Wir unsrerseits haben schon bei der Erwähnung des pariser Federkriegs (S. 231) darauf hingewiesen, dass in Gluck und den Italienern zwei entgegengesetzte Prinzipe einander gegenüberstanden. Schon in Händel war dieser Gegensatz des — sagen wir (der Name thut nichts zur Sache) geistigen und sinnlichen, ideellen und materiellen, deutschen und italischen Prinzips hervorgetreten, in Gluck kam er zur Reife, und die Frucht war die glucksche Oper. Händel hat das lyrische Element im Drama zu seiner Höhe gebracht, die Welschen haben die nöthige geräumige Form ausgearbeitet, Gluck hat, an beide anlehnend, dieser Form dramatischen Gehalt verliehen; Händel hat sich im orchestralen Drama vor und neben der Bühne, oft auf Kosten derselben, gefallen, die Welschen haben das Recht der herrschenden Persönlichkeit erkannt, aber ihrem eignen Lebensinhalt gemäss an die Gesangsvirtuosen verliehen, Gluck hat an die Stelle derselben die dramatische Person gesetzt. Damit war das musikalische Drama nach seiner Idee geschaffen; jeder hatte sein Theil gegeben; die Hauptfaktoren waren in der bisher gediehenen Entwickelung die Welschen und Gluck.

Noch einen vergleichenden Blick müssen wir auf Glucks nächsten Nachfolger im Operngebiete werfen, auf unsern grossen Mozart. Nicht ihn zu beurtheilen liegt uns ob, sondern das Bild von Glucks Wesen und Wirken auch nach dieser Seite hin abzugränzen und und damit, soweit uns gelingen wolle, zu vollenden. Loben und preisen ist leicht, einen Mozart loben, ist seit einem halben Jahrhundert sehr geläufig worden. Wir haben mit Lob und Tadel nichts zu schaffen; erkennen und Erkenntniss wecken, das scheint uns einzig fördernd. Selbst einem Mozart gegenüber, — dem von uns so, wie von irgend Jemand, geliebten und verehrten Meister, — nehmen wir diese Pflicht auf uns, unbekümmert um die mannigfachen Missdeutungen, die sich daran knüpfen lassen.

Zwei Gegensätze standen sich in den Welschen und Gluck gegenüber: der eine der absoluten künstlerischen Wahrhaftigkeit,

der andre der der Unterhaltung oder Vergnügung am künstlerischen Scheine.

Sollte es keine Vermittelung geben? — vielleicht einen höhern Gedanken, in dem jene beiden ihre dialektische Spitze fänden? — in dem jene beiden ihre Einseitigkeiten harmonisch zu einem Alles einschliessenden Wesen zusammenschmelzen? —

Mozart war es, der in vollkommen naiver Weise den Weg dazu betrat.

In seinen Jugendwerken, z. B. seinem Rè Pastore,*) finden wir ihn durchaus auf dem Pfade der italischen Oper, nur mit dem unermesslichen Uebergewicht seiner Begabung über alle gleichzeitigen Tonsetzer, auch über Gluck, der bekanntlich dieselbe Oper geschrieben hat.

Später wird ihm Glucks Alceste bekannt und übt einen mächtigen Einfluss auf ihn, der weithin wirkt, noch im Don Juan greifliche Spuren hinterlässt, am entschiedensten aber im Idomeneus hervortritt.

Idomeneus ist die Oper, in welcher auf seltsam merkwürdige Weise jene beiden Prinzipe nebeneinandertreten, ohne sich durchdringen zu können. Die Anlage der Oper ist, durchaus italisch, auf eine möglichst reiche Zahl von Arien und sonstigem Sologesang gerichtet; dagegen ist dem Chor weit grössere Bethätigung, sogar Eingreifen in die Handlung zu Theil geworden. Keine von allen welschen Opern hat dazu das Vorbild gegeben, nur die gluckschen Opern haben dem Chor diese Bedeutung verliehen. Die mozartische Komposition weiset in ganz bestimmten Zügen auf Alceste hin; Mozarts Biograph, O. Jahn, hat sehr richtig bemerkt: Gluck habe nicht blos im Allgemeinen, der Ansicht und Tendenz nach, Einfluss geübt, sondern es zeigten sich die leicht zu erkennenden Spuren eines sorgsamen Studiums, besonders der Alceste, in der Behandlung des Rezitativs, namentlich in dem Rezitative des Oberpriesters und seinen Zwischenspielen,

*) Herausgegeben von O. Jahn.



in der Behandlung (sagen wir: Nachbildung) des Orakels, im letzten Marsche (der dem Marsch im Tempel nachgebildet ist) in der Betheiligung des Orchesters an der Karakteristik. Jahn setzt im würdigen Bewusstsein von der Grösse seines Kunsthelden und vollkommen wahr hinzu: Mozart habe gelernt, wie ein Meister vom andern. Denn selbst das Nachgebildete (unser, nicht Jahns Urtheil) nimmt Mozart nicht einen Zoll von seiner Künstlergrösse. Er war reich genug, keiner Entlehnung zu bedürfen; aber gewisse Züge drücken sich dem ihre Wahrheit empfindenden Gemüthe mit Unwiderstehlichkeit ein.

Soweit wirkte also das glucksche Prinzip auf den Komponisten des Idomeneus ein; setzen wir dem oben Mitgetheilten die Grossheit und das Pathos in einigen Arien hinzu, die den gluckschen näher stehn, als den frühern und spätern Mozarts.

Dagegen trat das welsche Prinzip in der Komposition der meisten Arien klar an den Tag; auch an Koloratur und einer Kastratenpartie (Arbaces) fehlte es nicht, nur dass alle diese Sätze durch Mozarts Ueberlegenheit die italischen Kompositionen weit hinter sich liessen.

Soweit also standen beide Pinzipe in den einzelnen Sätzen unvermittelt einander gegenüber. Mozart stand auf dem Boden der italischen Oper, aber er war von der Macht der gluckschen Weise ergriffen und neigte zu ihr hinüber, ohne jenen Standpunkt aufzugeben.

Wie wird er sich entscheiden? Wird er Italiener sein? — Das litt sein deutsches Gemüth und seine Künstlergrösse nicht. Wird er Gluck nachfolgen? ihn als der von Marmontel und Herder verheissene . . . Paraklet überschreiten? —

Sprechen wir es unerschrocken aus: das gewährte sein Naturell nicht. Heisse Empfindung, beweglichste Phantasie für ein Heer von Gestaltungen, das überlegenste Rüstzeug der Kunst (im Vergleich

mit Gluck) die feinste Beobachtung des Lebens und seiner tausend Züge und Wendungen, Alles was den Tondichter macht, hatt' er. Nur zu jener keuschen Wahrhaftigkeit und unbedingten Treue, die Glucks Wesen ausmacht und bei ihm das Ganze bis in die einzelnen Züge, bis in das einzelne Wort durchdringt und bedingt, — dazu war seine Natur gerade vermöge dieser unerschöpflich gestaltenden Beweglichkeit und Wandelbarkeit nicht geeignet. Keiner kann Alles (S. 312) auch das Entgegengesetzte zugleich sein. Mozart konnte nicht Gluck sein, so wenig wie dieser Mozart.

Die Abbeugung von Glucks Wege zeigte sich schon im Idomeneus, in den Sätzen selber, die das Studium Glucks in thatgewordnen Zügen erkennen lassen. Grossheit, Ausdruck, Wahrheit im Allgemeinen walten unverkennbar in diesen Sätzen; dass diese Wahrheit das Ganze der Sätze bis in jeden einzelnen Moment durchdringe, dass sie eine absolute sei, lässt sich nicht behaupten. Mozart fühlte die Wahrheit und die Bedeutung und Ansprüche des Drama's, aber die Ansprüche des rein-musikalischen Elements und die Lust, es an sich selber voll und schön auszugestalten, mussten gerade vermöge des Ueberreichthums seiner musikalischen Natur und Entwickelung vor jenen zur Geltung kommen.

Hiermit war seine Stellung zur Oper entschieden. Blicken wir auf die andre „grosse Oper," auf Titus, so finden wir da das welsche Prinzip reich vertreten in den zahlreichen Bravoursätzen, die ohne Rücksicht auf Karakter und Moment hereintreten, an mehr als einer Melodie, der neben der vollendetsten Anmuth Wahrhaftigkeit des Ausdrucks vollkommen abgeht. Den Einfluss Glucks könnte man höchstens im ersten Finale finden wollen. Im Uebrigen (die unächten Sätze bei Seite gelassen) findet sich der dramatische Moment und die Stimmung der singenden Personen mit jenem ausserordentlichen Anfühlungstalente Mozarts im Allgemeinen glücklich bezeichnet, ohne dass es zu vollem Ausdruck der Wahrheit, zur Durchführung derselben bis in jeden einzelnen Zug gekommen wäre.

Diese Richtung bleibt auch in den andern Opern. Die Koloratur, dieses handgreiflichste Kennzeichen der welschen Richtung,

macht sich in Belmonte, in der Zauberflöte, reichlichst in Cosi fan tutte, in Don Juan (sogar an der höchsten Gestaltung, der Donna Anna) in Figaro (weniger) geltend; dramatische Wahrheit und musikalische Gestaltungslust theilen sich in die Herrschaft, bei grossem Uebergewicht der letztern.

Die Karakterzeichnung und der Ausdruck der Rede musste dadurch zurückgeschoben werden; es lag Mozart näher am musikalischen Herzen, ein allgemeines und dabei lebenswarmes, reiches, reizvolles Bild der Zustände zu geben, als die dramatischen Wesen, die er vorzuführen hatte, durch alle Momente mit der Leuchte unbedingter Wahrheit durchschaulich zu machen. So ward er unter den Musikern der Dichter der Stimmung und Situation, der erste und grösste von allen auf diesem Felde. Will man ihn auf diesem Pfade ganz und am Höchsten, was hier zu leisten ist, erkennen, so muss man seine unübertroffenen Finalen studiren. Hier ist Stimmung und Situation des jedesmaligen Moments im Allgemeinen auf das glücklichste getroffen, die verschiedenen Persönlichkeiten wechseln und gruppiren sich in meisterhaft geführten Verschlingungen, Karakter und Stimmung einer jeden werden mit sichern Zügen angedeutet. Dass aber dieses reiche Gewebe mannigfaltiger Stimmen jeden Karakter und die Stimmung jedes einzelnen und jeden Moment in der allgemeinen Stimmung und Lage heraustreten liesse, das lag ausser dem Vermögen der Musik, die denn doch zuletzt den einzelnen Stimmen gegenseitige Rücksicht und Beschränkung und — auch die entgegengesetzt gestimmte Fügung unter die gemeinsame Harmonie auferlegt, die doch unmöglich für das Entgegengesetzte der wahrhafte Ausdruck sein kann.

Haben wir hiermit den eigentlichen Zielpunkt der mozartischen Dramatik zu bezeichnen getrachtet, so dürfen jene zahlreichen Momente, in denen die zutreffendste Wahrheit waltet, mit allem, was sich zum Preis des unsterblichen Meisters sagen liesse, unerwähnt bei Seite bleiben; nur auf die Sonderung des gluckschen und mozartschen Standpunktes kam es hier an. Mozart hat nicht gekonnt

und gewollt, was Gluck, aber auch Gluck nicht, was Mozart. Freuen wir uns, beide Unersetzliche zu besitzen.

Unfruchtbar scheint uns jene geläufige, weil oberflächliche Vorstellung, die Gluck als den Vorgänger Mozarts, diesen als den Vollender des von Gluck Begonnenen bezeichnet. Der Zeit nach ist allerdings Gluck der Vorgänger Mozarts, wie dieser Beethovens, oder wie Aeschylus der des Sophokles. Aber nur mittelmässige Talente suchen das von Andern begonnene weiterzuführen. Männer von Mozarts Wuchs sind keine Fortführer und Vollender. Die Gluck, Mozart, Beethoven haben Jeder einen ganz eigenthümlichen Beruf, sie schliessen einander nicht ein, sondern aus. Darum eben bestehen sie neben einander fort.

Aber auch Jahns Auffassung können wir nicht haltbar finden: Gluck habe die bestimmt ausgesprochnen Formen der Oper soviel wie möglich aufzuheben gesucht, um für die dramatische Situation einen ganz freien Ausdruck zu gewinnen, Mozart habe diese Formen möglichst zu schonen und sie so aus- und umzubilden gesucht, dass sie den Anfoderungen des dramatischen Ausdrucks gerecht würden. Was hier Mozart zugeschrieben wird, gerade das hat Gluck schon vor Mozart vollbracht. Alle Formen der italischen, damals der einzig maassgebenden Oper, vom Liedsatze bis zu der ausführlichen Bildung der solennen Arie nach dem bekannten Schema HS. — MS. — HS. und bis zu der sogenannten Arie a due caratteri (zwei Sätzen verschiedner Bewegung) finden wir in Glucks Reform-Opern angewendet, wo sie der Situation gemäss sind; wir haben öfter darauf hingewiesen. Nur wo sie dem dramatischen Fortschritte hinderlich, mit der Stimmung im Widerspruch waren, hat er gekürzt und auch der allgemeinen Ueberladung des obigen Schema's (in der zweimal-zweimaligen Aufstellung des HS. und der wiederholten breiten Koloratur) gesteuert. Hierin ist Mozart ihm nachgefolgt, und beide haben Recht gehabt.

Auch darin können wir dem verehrten Manne nicht beipflichten, dass er annimmt, Glucks einseitiger (—) Foderung der dramatischen Karakteristik gegenüber habe Mozart das Prinzip der

musikalischen Gestaltung zur Geltung gebracht, welches jener Foderung nicht widerspreche, sondern als das Höhere sie in sich schliesse. Zuvörderst möchten wir „das Prinzip der musikalischen Gestaltung“ nicht das höhere, sondern das allgemein und unbedingt für jede Kunstrichtung nothwendige nennen; es versteht und erkennt sich, dass auch Gluck musikalisch gestaltet hat, und zwar hatte er einen weit grössern Reichthum verschiedner musikalischer Formen, als seine Vorgänger in der Oper, Händel und Rameau's Fugenformen für die Ouvertüre ausgenommen. Ohne musikalische Gestaltung giebt es überhaupt keine Musik, wie es im Sprachgebiet ohne Zusammenhang der Worte keine Rede giebt. Es kann also zwischen verschiednen Komponisten nur von festerer und unbestimmterer Gestaltung, von einer reichern oder dürftigern Reihe von Gestalten die Rede sein. Hierin offenbart sich der Fortschritt in der Entwickelung der Kunst überhaupt, und in dieser Beziehung muss man gelten lassen, dass Gluck namentlich in den Instrumentalsätzen bisweilen unbestimmter gestaltet hat, als Haydn und Mozart, insofern seine Seiten- und Schlusssätze bisweilen nicht karakteristisch genug vom Hauptsatz' unterschieden und die Partien nicht so nachdrücklich gegen einander abgeschlossen sind, als bei seinen Nachfolgern. Aber derselbe Unterschied findet sich zwischen Mozart und Beethoven, insofern jener bisweilen zwischen verschiednen Sätzen der Haupt- und Seitenpartie hin- und herspielt, auch im zweiten Theil', in der sogenannten Durcharbeitung, oft locker und willkührlich verfährt, während Beethoven dafür sehr bestimmt ausgeprägte Gedanken setzt und an ihnen festhält. Diese formalen Unterschiede sind Folgen und Ausdruck des Inhalts (der Geist baut den Körper) und sie sind eines der Kennzeichen dieses Inhalts und des Karakters der Komponisten und ihrer Werke; aber sie sind weder der erschöpfende, noch der hauptsächliche Ausdruck desselben.

Dann aber folgt schon hieraus, dass ein Gegensatz nicht in dramatischer Karakteristik und musikalischer Gestaltung liegen kann, sondern in dramatischer Karakteristik und — dem Nichtvor-

handensein derselben, zwischen ihr und — einem andern Inhalt. Solch' ein Gegensatz bestand zwischen Gluck und den Italienern; nicht bestand er in dieser entschiedenen Weise zwischen Gluck und Mozart, sondern Mozart hatte, wie wir oben gezeigt, eine Mittelstellung zwischen beiden genommen.

Sollen wir schliesslich den Unterschied zwischen Gluck und Mozart in die engste Formel bringen, so müssen wir aussprechen, dass in Jenem das bestimmte Dramatische vorwaltet, in Diesem das unbestimmte Musikalische. Beides hat seinen Werth und Anreiz; zu dem ersten werden sich die entschiednern, thatlustigern Karaktere bekennen, — die Franzosen für Gluck, — dem letztern werden sich die weichern, beschaulichern und genussfrohern Gemüther hingeben, — daher vorzüglich die grosse Beliebtheit bei den Deutschen, wie sie nach jahrhundertalter Gebundenheit und Thatunkräftigkeit noch, — einstweilen! nicht für immer! — sind, für „unsern Mozart."

Ist aber von Gluck dem Dramatiker und von Mozart dem Opernkomponisten, also vom Drama, die Rede: so kann man nicht anstehn, für das Drama dramatischen Ausdruck, dramatische Karakteristik, dramatische Wahrheit als höchstes Gesetz anzuerkennen. Ueberall sonst mag der Reiz des Tonspiels den Mangel an Wahrheit und Karakter verhüllen und vergüten; im Drama kann und darf das nicht sein, denn die leibliche Erscheinung der handelnden Person auf der Bühne fodert als ihr Recht, dass die ihr verliehene Rede sie nicht Lügen strafe und einen wirrsinnigen Widerspruch in ihr Dasein werfe; der Mensch und seine Rede, die Handlung und ihr musikalischer Wiederhall müssen Eins sein, wofern nicht Eins das Andre störe und vernichte. Bei Mozart trat der Widerspruch vermöge seiner hohen Befähigung, sich den Vorgängen und Karakteren anzuschmiegen, soweit seine Musiklust es gestattete, nicht so schroff hervor, als er hier ausgesprochen ist; er hatte sich eine Mittelstellung erkoren zwischen der vollen Wahrheit und ihrer Verleugnung. Man blicke aber nur auf seine nächsten Nachfolger, auf die Winter, Righini, Paer, auf Rossini, der in der Mitte seiner

Laufbahn wieder eine Mittelstellung zwischen Mozart und Italien einnahm, — und man wird die Bedeutung der ersten Abweichung vom Pfade voller Wahrhaftigkeit ermessen.

Die Folgen haben sich selbst bei unserm geliebten Mozart noch in einer andern Weise kundgegeben. Die Grossheit Glucks ist verloren gegangen. Gross, erhaben wie irgend ein Komponist, hinreissend durch Kraft oder Innigkeit ist Mozart in einzelnen — und vielen Momenten gewesen; Gluck war es von Grund aus, er war eine grossartige Natur, und darum im Starken und Innigen mächtiger als irgend ein Opernkomponist.

Gross waren schon alle seine Aufgaben. Was wollen gegen diese Heroengestalten, gegen das Gewicht dieser Vorgänge, gegen diese Gottheiten der Unterwelt und der schrecklichen Vergeltung die Liebeshändel*) und Intriguen der spätern Oper, selbst der Privatgeist des Komthur's in Don Juan? — Man wende nicht ein, dass im Kunstwerke mehr auf die Behandlung, als auf den Stoff ankomme, dass Gœthe's Hermann hundert Romane und Dramen aufwiege, die mit Königen und Staatsaktionen vollgestopft sind! Allerdings gilt der Stoff, der von Aussen genommene, nur, was der Künstler aus ihm macht. Aber jeder Stoff verpflichtet und bindet den Künstler; hat dieser sich ihm hingegeben, so muss er ihm treubleiben und genugthun, oder lügen und fallen. Gluck ward vermöge seiner grossartigen Natur vom Grossen angezogen und erwies sich ihm gemäss.

Gross war seine Gestaltungsweise, sein Styl. Er half sich nicht vom Einzelnen zum Einzelnen fort, sondern fasste sein Werk und — soweit es die Dichtung gewährte — jeden Akt, jeden Vorgang als ein Einiges und Ganzes. Es giebt neben den seinigen keine Oper älterer oder neuerer Zeit, die gerade hierin den seinigen

*) „Wenn man sich einmal statt wirklicher Menschen Wesen denkt, die keine andre Sprache als Gesang haben, so liegt es ganz nahe, sie sich auch als Geschöpfe vorzustellen, die kein andres Geschäft ihres Daseins kennen, als Liebe, dieses auf der Gränze der geistigen und sinnlichen Welt schwebende Gefühl.“ Schlegel, dramaturgische Vorlesungen. Th. 2. S. 277.

gleich käme. Diese Gestaltungsweise ist für jede Kunst bedeutsam, für die Tonkunst, die breiter Ausschwingungen, fortgesetzter Wirksamkeit bedarf, um das Gemüth in sympathische und tiefgreifende Schwingung zu bringen, ist sie, wo es auf Grosses ankommt, Lebensfrage.

Gross ist bei ihm Anlage und Durchführung der Karaktere. Die Karaktervorbilder eines Orest, eines Thoas, der romantischen Armida, der jungen Helena, des Todesgottes, des Pylades sind aus Einem Gusse, vom ersten bis zum letzten Momente durchaus sich selber treu. Wo es die Dichtung gewährt, entwickeln sich die Karaktere fortschreitend, wie es der Preis der dramatischen Kunst ist, — so Alceste, so Helena und Paris, so Klytemnästra, so Iphigenie von der ersten zur zweiten Oper.

In alle dem, — wir haben bereits darauf hingewiesen, — steht Gluck neben den griechischen Tragikern, zunächst neben ihrem grössten, Aeschylus.

Oper und Tragödie.

Hat Gluck die griechische Tragödie erneuern, wiedererwecken wollen? — Er hat niemals daran gedacht, vielleicht jene klassischen Dichtungen gar nicht, oder nur von ferne gekannt. Die griechische Tragödie lässt sich nicht erwecken; die Griechen, ihre Götter, ihre Sagen und Geschichten, ihr Theater, ihre Musik, — Alles fehlt. Diese Dichtungen werden unvergänglich im Geist Aller fortleben, die sie kennen und durch die Kraft der Phantasie geistig sich vorstellen. Sie leiblich auf unsere kleinen Holz- und Leinwandgerüste bringen, sie mit unserer Musik, die eine ganz andre als die griechische ist, verkuppeln, — das kann und wird ewig nichts anders sein, als eine philologische oder schöngeistige Spielerei, zu deren Genuss man sich ein Paarmal anstachelt, um alsbald das Spielwerk fallen zu lassen und zu vergessen. Zu dergleichen war Gluck zu gross, denn er war dazu zu wahr. Er ist ganz fest auf seinem Standpunkte geblieben, er hat Opern geschaffen. Aber er hat diese Opern zu der Wahrhaftigkeit und Hoheit der Tragödie erhoben.

Ist das ausführbar? — muss nicht die Oper, das gesungene Drama, schon durch die mindere Bestimmtheit und Schnellkraft der musikalischen Sprache im Vergleich zur Wortsprache, schon vermöge der durch den Musikschall beeinträchtigten Verständlichkeit des Worts zu einer unverhältnissmässig tiefern Stufe herabgezogen werden? — können ihre Personen die hohen und vielseitigen Auf-

gaben auf sich nehmen, welche die Tragödie ihren Personen gewährt, und sind sie nicht vielmehr in die niedern Kreise zu bannen, die oben (Anm. S. 338) ihnen angewiesen wurden? — Ist nicht zuletzt jene Sphäre sinnlich-phantastischer Vergnüglichkeit doch für die Oper die einzig gemässe, da die höhere ihr unerreichbar oder unausfüllbar bleibt? —

In der That ist diese Ansicht von denkenden Männern mehr als einmal laut geworden. A. W. Schlegel bringt sie in seinen dramaturgischen Vorlesungen*) folgendermaassen zur Sprache.

„In der Tragödie war die Poesie die Hauptsache: alles Uebrige war nur dazu da, ihr, und zwar in der strengsten Unterordnung zu dienen. In der Oper hingegen ist die Poesie nur Nebensache, Mittel, das Uebrige anzuknüpfen; sie wird unter ihren Umgebungen fast ertränkt. Die beste Vorschrift für einen Operntext ist daher, eine poetische Skizze zu liefern, deren Umrisse nachher durch die übrigen Künste ausgefüllt und gefärbt werden. Diese Anarchie der Künste, da Musik, Tanz und Dekoration durch Verschwendung ihrer üppigsten Reize sich gegenseitig zu überbieten suchen, ist das eigentliche Wesen der Oper. Welch eine Opernmusik wäre das, welche die Worte mit den einfachsten Modulationen blos rhythmisch begleitete? In dem schwelgerischen Wetteifer der Darstellungsmittel, in der Verwirrung des Ueberflusses liegt gerade der phantastische Zauber. Dieser würde durch Annäherung an die Strenge des antiken Geschmacks in irgend einem Punkte, wäre es auch nur im Kostüm, gestört werden; denn nun wäre jene Buntheit in allem Uebrigen auch nicht zu dulden. Vielmehr passen sich für die Oper glänzende, mit Flitterputz überladene Trachten. Dadurch werden so manche gerügte Unnatürlichkeiten, z. B. dass die Helden in der grössten Verzweiflung mit Koloraturen und Trillern abgehn, wieder gehoben. Es sind keine wirklichen Menschen, sondern eine seltsame Art singender Geschöpfe bevölkert diese Feenwelt. Auch schadet es nicht, dass die Oper uns in einer meist nicht verstan-

*) Theil I. S. 68 der dritten Ausgabe.

denen Sprache vorgetragen wird: der Text geht ja ohnehin in solcher Musik verloren; es kommt blos darauf an, welche Sprache die tönendste und wohllautendste ist, die für die Arien am meisten offne Vokale und lebhafte Accente für das Rezitativ hat. Man würde also ebenso Unrecht haben, wenn man die Oper der Einfachheit der griechischen Tragödie annähern wollte, als es verkehrt ist, diese mit jener zu vergleichen."

Ja gegenüber der maaslosen Verbreitung und Verseichtigung der Musik auf ihrem heutigen Standpunkte hat dieser Einspruch gegen die Oper zu einer verschärften Anklage des ganzen Musikwesens, an welchem Geist und Karakterkraft des Volks zu Grunde gerichtet werde, ausgedehnt werden müssen. Gervinus in seiner Geschichte des neunzehnten Jahrhunderts (Th. I. S. 486) spricht sich — zwar zunächst in Bezug auf Oesterreich, aber anwendbar allenthalben — folgendermassen aus.

. . . . „so auch ist in musikalischer Beziehung von dieser Erscheinung an die unmässige Ausbreitung des mechanischen Betriebes aller, aber besonders der Instrumentalmusik in Oesterreich und Deutschland epidemisch geworden. Die handwerksfertige Ausbildung der Nichtkünstler zu den Kunststücken der Konzerte haben die Alten für die bürgerliche und kriegerische Thätigkeit nicht gefahrlos, und dazu für den sinnigen Genuss ächter Kunst nicht nöthig und, wie heute die Engländer, für Männer kaum würdig gefunden. Wenn schon die Richtungen der deutschen Geistesthätigkeit in diesen Zeiten von dem werkthätigen Leben abgelenkt haben, so gilt von dieser Art wort- und sinnloser Musik, einer technisch ausgebildeten Kunst des Phantasirens, dass sie von dem praktischen und von dem wahrhaft geistigen Leben zugleich abführt zu einem blossen gedankenlosen Sinnengenuss, in dem selbst Geschmack und Kunsturtheil untergeht. Man weiss aus den italienischen Berichten des Ritter Menz an Metternich, dass man in Oesterreich die Entwicklung des Sensualismus wissentlich und geflissentlich als ein Hauptmittel empfahl, die unruhigen Geister zu beschwichtigen. Dazu war nichts geschickter als diese Töneberauschung, der die Alten

mit Tanz, Schlaf und Gelag einerlei Zweck der Kurzweil gaben, die den Menschen leitet, Genuss und Spiel den ernstern Lebenszielen unterzuschieben: Für die grossen Kinder die Klapper des Archytas, die man den Kleinen in die Hand gab, damit sie nichts im Hause zerbrächen. In Italien, wo die politische Ungeduld grösser war, fingen die Denkenden an, diese Bedeutung der einschläfernden Kunst, selbst ihrer Gesangs- und Opernmusik zu ahnen; hatte schon Alfieri über die ungesalzene Opernunterhaltung seiner Landsleute gezürnt, so haben unter den Lebenden selbst solche, die ihre Tagesmusik noch in einzelnen Erzeugnissen bewundern um ihres sinnlichen und weibischen Karakters willen ihre ganze Opernschreiberei verworfen, die überdiess, zum reinen Schacher geworden, nichts liefere was denkender Wesen würdig wäre."

Erheben wir uns über den Standpunkt des blossen Musikers zu dem höhern, auf dem die menschlichen Dinge unparteiisch gegeneinander und in Hinsicht auf die geistige und sittliche Wohlfahrt der Völker gewogen werden: so können wir Angesichts der heutigen — und schon lange bestehenden Ueberwucherung des ganzen Lebens durch Musik, und obenein durch eine tiefgesunkene Musik, in welcher Zerstreuung, Sinnengenuss und virtuosische Hoffart die Herrschaft an sich gerissen haben, dem einsichtigen und gesinnungsedlen Geschichtschreiber nicht widersprechen. Ja, wenn die Musik nicht edlere Kräfte in sich trüge, so hätte auch der Dramaturg Recht, der der Oper keine andre, als jene niedre Sphäre zuweisen will, weil er sie zu der höhern nicht befähigt erachtet.

Allein eben hier tritt neben der tiefern Erkenntniss vom Wesen der Musik die Geschichte derselben belehrend und tröstend heran. Sie berichtet, wie viele Männer von hohem Geist und edler Gesinnung in der Musik den Ausdruck ihres Lebensinhalts gefunden, wie viele Tausende, und unter ihnen an Geist und Gemüth Hervorragende sich an den Offenbarungen dieser Kunst erhoben und beseligt haben, an Offenbarungen, die eben nur sie kundgeben konnte, wie denn im Kreise der Künste jede ihren besondern, von keiner andern ersetzbaren Beruf und Wirkungskreis erfüllt. Hierin, nicht

im Uebermass der Verwendung und im Verderb ist Wesen und Recht der Tonkunst zu fassen.

Und weil jede Kunst ihren bestimmten Kreis und ihr bestimmtes Recht hat, so wird, so lange Menschen menschenwürdig bestehn, die Tragödie in ihrer klaren Höhe walten, unantastbar durch die Oper. Aber in Regionen und Zeiten, welche der Tragödie nicht zugänglich sind, sondern den Zutritt der Musik fodern, da wird das musikalische Drama in all seinen Gestaltungen in sein Recht treten. Die höchste dieser Gestaltungen aber hat die Geschichte an den Namen Gluck geknüpft. Er hat jene Heroengestalten ohne Gleichen wieder heraufgeführt, von denen die Muse der Tragödie nach innerer Nothwendigkeit längst und für immer zurückgetreten ist, wofern sie nicht in ganz veränderter Bedeutung, — Goethe's Iphigenie, — dieselben Gestalten zu neuem, ganz anderm Leben herbeigerufen hat. Und in diesen Kreis hoher Gestalten und Geschicke hat Gluck eingeführt, als kein Dichter vorhanden war, Gleiches zu gewähren, und kein Volk reif, solchen Dichter aus sich zu erzeugen oder aufzunehmen.

Die Zeit steht vor den noch verschlossenen Pforten des heutigen Daseins, wo die Völker durch harte Kämpfe sich zu neuem, in Freiheit erhöhtem Leben emporringen werden. Dann — und nicht eher — wird die neue Idee das Leben der Völker durchflammen und überglänzen. Dann wird der berufene Dichter die Tragödie schaffen, die das klare, hochherrlich tönende Wort ausruft über die Völker. Dann aber — und nicht eher — wird der neue Gluck erstehn und die Gemüther erfüllen und beflügeln, in der Harmonie der Töne die Harmonie des neuen Lebens zu vernehmen.

Anhang.

Ueber den Karakter der Tonarten.

Vorbemerkung.

Die Untersuchung über den Karakter der Tonarten gehört offenbar nicht in ein geschichtliches Werk, sondern bildet einen Bestandtheil der Musikwissenschaft, die wir hoffentlich bald im Stande sind, zu veröffentlichen.

Gleichwohl sehen wir uns schon hier durch zwei Beweggründe zu einigen, wenn auch keineswegs erschöpfenden Betrachtungen über diesen Gegenstand veranlasst. Einmal nämlich meinen wir in Glucks Werken so deutliche und reichliche Zeichen von karakteristischer Auffassung der Tonarten gewahr zu werden, dass wir in der Entwickelung seines künstlerischen Karakters eine tadelnswerthe Lücke lassen würden, wollten wir jenen Punkt aus dem Auge verlieren. Dann aber ist Gluck einer der gewichtvollsten Zeugen in dieser mit so viel Zweifeln beladenen Angelegenheit; mithin bietet die Geschichte seiner Schöpfungen für die wissenschaftliche Ergründung der Sache einen gar nicht hoch genug anzuschlagenden Beitrag. Aus diesen Gründen müssen wir der gründlichern und vollständigern wissenschaftlichen Erörterung vorgreifen, um die geschichtlichen Hergänge zu beleuchten und bei der künftigen Beweisführung geltend zu machen.

Wenn aber Gluck ein so wichtiger Zeuge über den Karakter der Tonarten ist: warum kommt das so spät in Betracht? warum haben wir darüber bei den italienischen Opern, warum noch bei

Orpheus geschwiegen? — Die Antwort liegt nahe. Von karakteristischem Verhalten kann nur die Rede sein, wo Karakter vorhanden ist. Diesen konnte Gluck in den italischen Opern nach deren Standpunkte nicht, oder nur ausnahmsweise bewähren. Im Orpheus hat er ihn bewährt. Wir werden daher auf ihn zurückkommen, mochten aber den Blick auf die erste Oper der neuen Richtung nicht durch Einmischung einer so weitaussehenden Erörterung zerstreun.

Nun zur Sache. Wir haben zweierlei zu geben, erstens die theoretische Betrachtung, zweitens die Anwendung auf Gluck, — schränken uns übrigens unserm Zwecke gemäss auf das neuere Tonsystem ein, das der gleichschwebenden Temperatur.

I.

Theoretische Betrachtung.

1.

Von jeher haben sich Stimmen erhoben, die den verschiedenen Tonarten besondern Karakter beigemessen. Wir finden deren eine Reihe von Jahrhunderten vor Christus bei den Theoretikern des Orients, später bei den altgriechischen Philosophen, bei den Lehrern des Mittelalters und denen der neuern Zeit, und zwar denen vor und nach der Ausgleichung des Tonsystems durch die gleichschwebende oder gleichmachende Temperatur.*)

*) Vor der Ausgleichung hatte man folgende Tonreihe innerhalb der Oktaven:

cis es fis gis b
c d e f g a h c.

Dies scheint — die Orthographie bei Seite gesetzt — unsere chromatische Tonleiter, unser Tonsystem zu sein, ist es aber keineswegs. Die Halbtöne waren nämlich nicht gleich gestimmt, und dies zog nicht nur Ungleichheit anderer Tonverhältnisse, sondern auch Unausführbarkeit mehrerer Tonarten nach sich. Die Töne fis, cis und gis waren zu hoch gestimmt, als dass sie hätten, wie bei uns, für ges, des und as gelten können; die Töne b und es konnten wiederum nicht als ais und dis gebraucht werden, weil sei

Sind hiernach die Stimmen für die Bedeutsamkeit der Tonarten zahlreich und achtbar genug, so vermindert sich doch ihr Gewicht aus zweierlei Ursachen. Jene Stimmen sprechen erstens nur scheinbar von demselben Gegenstande, von den Tonarten. Allein diese selbst sind in verschiedenen Zeiten ganz verschiedener Beschaffenheit gewesen. Die Tonarten des Orients, die der Griechen, die des Mittelalters waren von wesentlich verschiedenem Gehalt; mit dem Eintritte der gleichmachenden Temperatur wurden die Tonverhältnisse verändert, folglich mit ihnen der Inhalt der Tonarten.

Zweitens sind die Aussprüche dieser Gewährsmänner für den Karakter der Tonarten keineswegs übereinstimmend, sondern häufig in offenbarem Widerspruch unter einander. Aber das nicht allein; sie erscheinen eben so oft im Widerspruche mit der Praxis der Kunst, und ertönen nicht selten in so phantastischer Weise, dass man schon dadurch an ihnen irre werden muss. Wenn z. B. Einige die Tonart F-dur „als Tonart der Liebe" proklamirt haben, — ungefähr wie die Schöngeister die Farbe Rosenroth als „Farbe der Liebe" bezeichnen: so müssen jedem Musikerfahrnen eine Menge Sätze beifallen, z. B. die F-dur-Symphonien No. 6 und 8 von Beethoven, dessen grosses F-dur Quatuor, in denen von ganz andern Dingen die Rede ist, ferner andre Sätze, die wirklich das Gefühl der Liebe betonen sollen (z. B. Mozarts „Konstanze!" aus A-dur

---

dafür zu tief gestimmt waren. Folglich waren die Halbtöne c — cis, f — fis keineswegs den Halbtönen d — es, a — b gleich, und so die andern; folglich gab es die Töne ges, des, as, ais, dis gar nicht; folglich gab es auch die Tonarten nicht, zu denen diese Töne erfoderlich sind, kein Ges-dur, Des-dur u. s. w., aber auch kein E-dur, zu dem der Ton dis, kein H-dur, zu dem die Töne dis und ais nöthig sind, u. s. w.

Schon dies Wenige zeigt, das man zwischen jener Zeit und der folgenden, die sich eines Tonsystems von 12 gleichen Halbtönen bedient, eine Gränze ziehen muss, wenngleich der Zeitpunkt nicht festzustellen ist, in welchem die Ausgleichung des Tonsystems praktisch vollzogen worden. Dergleichen macht sich nur allmählig. Bachs „wohltemperirtes" Klavier deutet an, dass damals die Ausgleichung noch neu genug war, um bemerkt zu werden.

und mehrere Sätze Spontini's aus D-dur) dabei aber in ganz andern Tonarten auftreten.

2.

Kommt nun noch hinzu, dass der Gegenstand schon an sich selber zu den unleugbar schwierig aufzufassenden gehört, dass er bis jetzt noch einer vollständigen Begründung durch wissenschaftlichen Erweis sich entzogen hat: so kann es nicht Wunder nehmen, dass denen gegenüber, die für den Karakter der Tonarten gezeuget, eine ganze Reihe von Leugnern, ja Spöttern hervorgetreten ist, die sich vor Allem jener Widersprüche und phantastischen Unhaltbarkeiten bemächtigt haben, um sie als Waffe gegen jene Zeugnisse zu gebrauchen.

Nur das Eine lässt sich aus dem Streit über die Karaktereigenschaft der Tonarten abnehmen, dass dieselbe noch nicht endgültig festgestellt oder verneint ist. Dies kann aber Niemand auffallen, der von der Jugendlichkeit wissenschaftlicher Begründung im Gebiete der Tonkunst, — der Tonkunst, nicht der Hülfswissenschaften, — Kenntniss genommen. Noch bis heute ist man über Grundfragen, die viel tiefer eingreifen, als die vorliegende, nicht einverstanden, z. B. darüber, ob die Musik noch einen andern Inhalt habe, als den der abstrakten Tongestaltungen. Noch heute ist die Bildung der Molltonleiter, das heisst also des Mollgeschlechts, keineswegs unangefochtene Wahrheit.

3.

Die Leugner der Karaktereigenschaft scheinen darin gefehlt zu haben, dass sie auf die Schwächen der Gegner zu grosses Gewicht gelegt, aus den Widersprüchen, in welche die Karakterisirenden gefallen sind, aus der Mangelhaftigkeit der Beweisführung über ihre Angaben deren Grundlosigkeit gefolgert haben. Wenn zwei über einen Gegenstand Berichtende einander widersprechen, so kann der Eine oder der Andere, so können beide im Irrthum sein, ohne dass daraus der Gegenstand als nicht vorhanden angenommen werden müsste. Wenn einer die Farbe eines Stoffes blau, der Andre sie grün nennt, so mögen beide geirrt haben; daraus folgt aber nicht,

dass der Stoff farblos sei, er kann eine dritte Farbe haben. Eben so gewiss ist Mangel an genügendem Beweise für eine Behauptung nicht als deren Widerlegung anzusehen. In allen auf sinnlicher Wahrnehmung beruhenden Fächern schreitet die Entdeckung der Beweisführung voran; man denke an die Daguerrotypie. Ja, die vorzugsweis' exakte Wissenschaft, die Mathematik, beruht auf Voraussetzungen (ihren Axiomen) die nicht erwiesen sind, sondern nur nach allgemeiner Uebereinstimmung für wahr gelten.

4.

Auf der andern Seite sind von denen, die sich für die Karaktereigenschaft der Tonarten ausgesprochen haben, unverkennbar Uebereilungen und Willkührlichkeiten aller Art vorgefallen, mehr geeignet, die Sache zu verwirren und zweifelhaft zu machen, als zu ihrer Aufklärung Bahn zu machen.

Jene Aussprüche beruhen fast ausschliesslich auf der eignen Wahrnehmung, dem rein-persönlichen Fürwahrhalten. Allerdings muss hier wie bei jeder sinnlichen Beobachtung das eigne Wahrnehmen vorangehn. Soll es aber auch für Andre Gültigkeit gewinnen, so muss es mit Sorgfalt angestellt und mit grosser Vorsicht ausgesprochen werden, damit es sich nicht im Ausdrucke zu etwas Anderm umwandle. Wohl mögen jene über F-dur sich Aussprechende (oben unter 1) in der Tonart einen Ausdruck der Milde, der Sanftmuth wahrgenommen haben, wohl mögen sie sich gesagt haben, dass Beides Eigenschaften der Liebe seien. Aber daraus — dies Alles für wahr angenommen — berechtigte noch nichts, jene Tonart für die der Liebe, nicht mehr und nicht weniger, anzunehmen; Sanftmuth und Milde sind nicht blos der Liebe eigen, und die Liebe besteht nicht blos aus diesen beiden Eigenschaften.

5.

Diese Betrachtung führt uns im natürlichen Gang auf die Begründungen, auf die man bei der Untersuchung zurückzugehen hat, wenn jede Willkührlichkeit ausgeschlossen bleiben soll.

Die erste Begründung muss, wie schon gesagt, eigne Wahrnehmung sein. Bei ihr ist erweckter und geprüfter Musiksinn und

scharfe Fassung dessen, was wahrgenommen worden, natürliche Bedingung. So treu und aufrichtig man nun auch verfahre, stets wird man sich nach Stützen umsehn, die das persönlich Wahrgenommene befestigen und ihm allgemeinere Geltung verschaffen können. Wir müssen uns nach Zeugen umsehn, und zwar nach solchen denen vorzügliche Fähigkeit für die Beobachtung inwohnt.

Dies sind die Künstler, in denen der Musiksinn voraussetzlich in besonderer Kräftigkeit vorhanden ist; unter den Künstlern stehen die Komponisten obenan, in denen der Musiksinn zur höchsten Blüte, zu schöpferischer Kraft entwickelt ist. Unter den Komponisten können aber über den Karakter der Tonarten nur jene Zutrauen finden, welche sich in ihren Werken als solche erweisen, die nach Karakter streben. Unglaubwürdig müssen dagegen Alle genannt werden, die, gleichviel aus welchem Grunde, das Karakteristische in der Kunst überhaupt nicht anerkennen, oder hintansetzen. Wenn also z. B. sogenannte Salonkomponisten ihre Pianokompositionen vorzugsweise gern in Des- oder Fis-dur setzen, weil die Obertasten glatteres Spiel gewähren, und wenn Sänger und Gesanglehrer jede beliebige Komposition in höhere oder tiefere Tonlagen versetzen, um sie ihren Stimmen anzubequemen, so beweist das hinsichts der Karaktereigenschaft nichts und die so Verfahrenden sind keine Gewährsmänner.

Tritt endlich zu diesen Wahrnehmungen noch ein auf wissenschaftlichem Grunde beruhender Nachweis, so ist die Behauptung hiermit vollständig bewährt. Wir müssen indess gleich im Voraus einräumen, dass dieser wissenschaftliche Nachweis über das Karakteristische zur Zeit nicht vollständig zu führen ist.

6.

Karakteristik der Tongeschlechte.

Am unbestrittensten ist die Karakteristik der Tongeschlechte. Die Tongeschlechte, z. B. C-dur und C-moll haben handgreifliche Verschiedenheiten in ihrem Inhalte, folglich müssen sie auch verschiedenen Sinn haben. Man darf wohl annehmen, dass alle Be-

obachtenden dem Durgeschlechte grössere Festigkeit und Klarheit, dem Mollgeschlechte mindere Festigkeit, also Unruhe und Getrübtheit beimessen. Hier aber, bei dem ersten Schritte zur Karakteristik, kommt uns nächst der vorausgesetzten Uebereinstimmung wissenschaftliche Beweisführung zu statten und gewährt auch für die weitern Erörterungen den ersten Anhalt.

Der Unterschied im Tongehalte beider Geschlechte zeigt sich in der Tonleiter, als dem geordneten Inhalt, und in der Harmonie der Tonika. Beide sind durchaus nicht willkührlich in irgend einer Zeit und von irgend einer Persönlichkeit festgesetzt, sondern beruhen auf der wissenschaftlich nachgewiesenen Entwickelung des Tonsystems überhaupt.

7.

Es ist aus der Akustik bekannt, dass Schall nichts anderes ist, als der Eindruck der Schwingungen eines elastischen Körpers auf unser Gehör, Ton aber der Eindruck dieser Schwingungen, sofern sie der Zeit nach gleichmässig erfolgen und damit zählbar sind. Die mehr oder weniger schnelle Folge gleichmässiger Schwingungen ergiebt bekanntlich unterschiedne Töne; schnellere Schwingungen, oder eine grössere Summe von Schwingungen in einer gegebenen Zeit ergiebt höhere, eine kleinere Summe von Schwingungen in derselben Zeit ergiebt tiefere Töne.

Hieraus haben wir sogleich, für künftigen Gebrauch, festzuhalten, dass höhere Töne anregender sein müssen, als tiefere, weil sie unsern Sinn mit schnellern, also in gleicher Zeit mit mehr Schwingungen treffen.

8.

Es sind so viel verschiedne Töne möglich, als es verschiedne Schwingungszahlen geben kann. Das Verhältniss eines Tons zum andern ist nichts anders, als das Verhältniss der Schwingungszahl des einen zu der des andern. Dieses Verhältniss der Töne ist ein um so näheres, je näher das der Schwingungszahlen ist.

Das nächste Zahlenverhältniss ist bekanntlich (mit Ausnahme von 1 : 1, das denselben Ton ergeben würde) das von 1 : 2. Zwei

Töne, deren Schwingungssummen sich zu einander wie 1 zu 2 verhalten, ergeben die *Oktave*, z. B. C : c.

Setzen wir dieses Verhältniss mit 2 : 4 (gleich 1 : 2) fort, also 1 : 2 : 4 : 8 . . . . . , so erhalten wir ewig denselben Ton in fortgesetzten Oktaven, z. B. C : c : $\bar{c}$: $\bar{\bar{c}}$ . . .

Dies ergiebt kein Tonsystem, keine Verbindung verschiedener Töne; es ist die ewige Dieselbigkeit. Wollen wir zu neuen Tönen gelangen, so müssen wir ein neues Zahlverhältniss anwenden.

Die Zahlenreihe 1 : 2 : 4 weiset uns auf die Drei, auf das Verhältniss 2 : 3 hin; dieses Verhältniss ergiebt den ersten neuen Ton, die *Quinte* des vorhergehenden, c : g. Wohin wird dieser Neuton führen? — wir wissen es nicht; er ist der erste Schritt vom Urton und seinen Wiederholungen in der Oktave, vom Feststehenden in das Neue, Unbekannte. Daher hat das Tonverhältniss der Quinte den Sinn des *Unbestimmten*.

9.

Das Verhältniss 2 : 3 hat sich als das auf neue Töne führende gezeigt. Bringen wir es fortgesetzt zur Anwendung, so entsteht das durchaus rationelle Tonsystem. Wir beginnen bei dem Ton F*) und erhalten folgende Tonentwickelung,

F C G D A,

die das altorientalische Tonsystem

f g a . c d .

ergiebt. Wir fügen zwei Schritte zu,

F C G D A E H

und erhalten das seit Pythagoras zum Grunde liegende Tonsystem;

c d e f g a h

unsre diatonische Tonleiter, unser *Durgeschlecht*, das also nichts ist, als die Summe der ersten sieben geschaffenen Töne.

Es stellt sich mithin als ein durchaus rationell gebildetes dar.

Wollten wir in gleicher Weise, mit dem Verhältnisse von 2 : 3,

*) Dass wir bei F, und nicht bei C anfangen, hat nur einen Bequemlichkeitsgrund; wir gelangen damit zuerst zur Normaltonleiter C. Hätten wir bei C angefangen, so würden wir zuerst auf G dur gelangt sein.

fortschreiten, so würden wir zuerst die fünf Erhöhungen Fis Cis Gis Dis Aïs finden, — das heisst, die vollständige chromatische Tonleiter, — dann würden wir auf enharmonische Töne (eïs = f u. s. w.) gerathen, nimmermehr aber auf die Molltonleiter.

Die Durtonleiter, das Durgeschlecht, beruht auf organischer Entwickelung, das Mollgeschlecht nicht.

10.

Wir haben zuerst die eintönige Dieselbigkeit, dann den Hinausschritt in das Unbestimmte — und zwar den unbegränzten Hinausschritt gefunden. Keins von Beiden kann befriedigen. Im Fortschreiten verlangen wir Bestimmtheit, Zusammenfassung des Erlangten.

Hierzu bedürfen wir eines neuen Verhältnisses.

Die Zahlenreihe 1 : 2 : 3 : 4 weiset uns auf die Fünf, auf das Verhältniss 4 : 5 hin, die Terz des vorhergehenden Tons, c : e. Nach Belieben können wir gleich noch ein Verhältniss zufügen, das von 5 : 6; denn der Ton 6 ist nichts anders als die Oktave der bereits gefundenen Quinte, 3 : 6 = 1 : 2.

Hiermit ist der Zusammenklang der nächst zusammengehörigen (in den nächsten Verhältnissen zu einander stehenden) fünf oder sechs Töne



gewonnen. Er ist die erste oder Urharmonie, der erste, auf naturgemässer Entwickelung beruhende Akkord, und zwar der grosse Dreiklang oder Durdreiklang. Vermöge seiner Naturwüchsigkeit, seines Zusammenwachsens aus den nächsten Tonverhältnissen muss man schon voraussehen, dass vor allen andern Akkorden er die grösste Ruhe, Befriedigung, Klarheit entfaltet, — und damit ist sein Karakter ausgesprochen.

Aus und nach ihm entfaltete sich der Dominant- und der Nonenakkord*); erst weit später führt dieselbe Entwickelung (in den Verhältnissen 10 : 12 : 15) zu dem kleinen oder Molldreiklange. Sind aber schon diese Verhältnisse entlegner und weniger einfach als die des Durdreiklangs (die man in 4 : 5 : 6 zusammenfassen kann), so kommt noch dazu, dass geschichtlich**) der Molldreiklang gar nicht aus dieser Fortentwickelung der Verhältnissreihe hervorgegangen, sondern rein willkührlich aus dem Durdreiklange gebildet worden ist.

Der Molldreiklang, dürfen wir hiernach aussprechen, enthält zwar die Glieder des Durdreiklangs, die grosse und die kleine Terz, 4 : 5 und 5 : 6; aber er bringt sie der natürlichen Ordnung entrückt zum Vorschein, erst 5 : 6, dann 4 : 5, erst die kleine und beengte Terz und dann die grosse und freie. Er ist die getrübte, zerrüttete Umstellung des rein naturwüchsigen ersten Akkordes, des Durdreiklangs.

11.

Das Durgeschlecht hat sich unter 9 als das rationell sicherstehende gezeigt. In der Harmonie erscheint als sein erster durchaus gleichartiger Ausdruck der Durdreiklang. Durgeschlecht und Durdreiklang sind beide naturwüchsig, und darum fest, bestimmt, hell, befriedigend. Blicken wir noch auf die Gliederung der Tonleiter,

$$\underbrace{c \overset{1}{\ } d \overset{1}{\ } e \overset{1/2}{\ } f}\ —\ \overset{1}{\ }\underbrace{g \overset{1}{\ } a \overset{1}{\ } h \overset{1/2}{\ } c}$$

so finden wir eine einfache Folge, die sich ungezwungen in zwei Hälften (die Tetrachorde der alten Griechen) auseinandersetzt.

Für das Mollgeschlecht ist der durchaus gleichartige harmonische Ausdruck der Molldreiklang. Die Tonleiter von Moll muss nothwendig (aus Gründen, die die Kompositionslehre mit-

*) Hierüber enthält die Anmerkung Th. I, S. 325 Andeutungen.

**) Der Beweis kann nicht hier gegeben werden, ist aber mit Sicherheit zu führen.

theilt) mit kleiner Terz und Sexte und grosser Septime, z. B. für A-moll so. —

1 ½ 1 1 ½ 1½ ½
a h c d e f gis a

gebildet werden, weder so einfach kann sie sich gestalten, noch gewährt sie irgend eine Gliederung in Hälften, gleich der Durleiter.

Nun können wir, nicht blos nach dem Gefühl, sondern auf wissenschaftliche Gründe gestützt, aussprechen: das Mollgeschlecht ist gleich dem Molldreiklang' und im Gegensatze zum Durgeschlechte das getrübte, beunruhigte, unsichre Tonsystem. Die Kompositionslehre weiset Schritt für Schritt in jeder Beziehung und Verwendungsweise des Mollgeschlechts diesen seinen Karakter nach.

Es bedarf kaum der Versicherung, dass die Komponisten, je höher sie standen um so mehr, den Karakter beider Geschlechte gekannt und geltend gemacht haben.

12.

Karakteristik der Durtonarten nach Höhe und Tiefe.

Die Höhe und Tiefe der Töne giebt denselben (oben unter 7) den Karakter grösserer oder minderer Erregtheit und Eindringlichkeit.

Dasselbe gilt von der höhern oder tiefern Lage einer Tonart gegen die andre; die höhere Tonart hat erregtern Karakter. Da aber jede Tonart auf ihrer Tonika beruht, auf dem Tone, von dem sie aus- und in den sie zurückgeht, in dem sie ihren Ursprung und ihr Ende findet: so bestimmt sich auch die Höhe der Tonart nach der Höhe ihrer Tonika.

Welches ist nun von zwei Tonarten oder zwei Toniken die höhere?

Dies kann nicht nach beliebiger Aneinanderreihung von Toniken, z. B. nach der Ordnung der diatonischen Tonleiter

C D E F . . . . .

bestimmt werden; man kann nicht unbedingt sagen: D sei die höhere Tonika gegen C, E die höhere gegen D, F gegen E; dies würde

bisweilen (bei D und E) zutreffen, bisweilen (bei F) nicht. Der Grund ist ganz einfach der uns schon (aus G) bekannte: dass das Tonsystem sich nicht in dieser diatonischen Tonreihe, sondern rationell nur mittelst des Verhältnisses 2 : 3, in Quintenfolge,

C G D A . . . . .

hat entfalten können. Hier darf als allgemeine Regel (nicht ohne Ausnahme) ausgesprochen werden, dass jeder der einander folgenden Töne die Grundlage der nächsten erregtern oder gespanntern ist, G erregter als C, D erregter als G. Bei A tritt eine Ausnahme ein.

13.

Bei diesen und den weiterhin aufgestellten Reihen von Toniken darf man sich nicht durch die Wahrnehmung beirren lassen, dass im vollständig ausgeführten Tonsystem die Oktaven tieferer Toniken über die nächstfolgenden höhern Toniken hinauszulangen scheinen, dass z. B. in der Quinte c — g allerdings der Ton c tiefer als g, dagegen dessen Oktave, $\bar{c}$, höher als g liege, mithin c zu c —

c — g — $\bar{c}$

ebensowohl der höhere, als tiefere Ton (2 : 3 : 4) sei. Der Begriff der Tonika hat mit den Wiederholungen des Tons in den höhern Oktaven nichts zu thun; es giebt nur Eine Tonika C und nur Eine andre Tonika G, jede in beliebig vielen Oktaven (soviel es deren geben kann) wiederholbar. Jede Tonika wird als Urton, als diese **Eins** gesetzt, von der die Tonentfaltung 1 : 2 : 3 . . . . . auszugehen hat; folglich ist C, wenn wir bei ihm beginnen, der Urton und tiefere Ton von G und allen nachfolgenden Tönen, und G ist von diesem Urton C aus der höhere Ton, gleichviel, wie oft der eigentliche Urton sich in höhern Oktaven wiederholt oder verjüngt.

14.

Das Gesetz der Polarität.

Die bisher (in 9 und 12) aufgestellten Reihen der Töne sind nur einseitig entwickelt, nämlich von irgend einem tiefsten Ton

aus nach der Höhe. Wir haben uns dabei auf das Naturgesetz gestützt.

Allein die umgekehrte Reihe kann ebenfalls aufgestellt werden; irgend ein Ton, von dem wir ausgehen, kann eine Reihe von je höhern über sich, aber zugleich eine andre Reihe von je tiefern Tönen unter sich haben. Die letztern haben wir bisher noch ausser Betracht gelassen.

Setzen wir nun irgend einen Ton als Ausgangspunkt für die zwei Reihen der je höhern und der je tiefern Töne fest, — es sei der Ton C, — so stellt sich folgende Tonfolge

Erniedrigungen.							Erhöhungen.					
6	5	4	3	2	1	0	1	2	3	4	5	6
Ges	Des	As	Es	B	F	**C**	G	D	A	E	H	Fis

in Quinten auf, die jedem Musiker schon aus der Errichtung des Quintenzirkels geläufig ist. Von C nach der Höhe stellen sich Schritt für Schritt die Tonarten mit Erhöhungen auf; von C nach der Tiefe eben so die Tonarten mit Erniedrigungen; zwischen beiden Reihen steht C, ohne Erhöhung und Erniedrigung.

Man kann die Reihe der Erhöhungen mit „+", die der Erniedrigungen mit „—", den weder an Erhöhungen noch Erniedrigungen theilhabenden Mittelton C mit „0" bezeichnen.

Diese mit

„— , 0 , +"

bezeichnete Folge von Tönen oder vielmehr der auf ihnen als ihren Toniken beruhenden Tonarten (und zwar Durtonarten) enthält einen förmlichen polaren Gegensatz der schrittweise nach der Höhe, und der ebenso nach der Tiefe strebenden Tonarten, mit ihrem Indifferenzpunkt' in der Mitte.

Auf der + - Seite herrscht die wachsende Erregung, auf der — - Seite die nachlassende Erregung. Erinnern wir uns nun, dass Höhe und Tiefe im Tonwesen der Ausdruck für die grössere oder mindere Schnelligkeit der Schwingungen sind: so dürfen wir allerdings wagen, die + - Seite im Tonreich' als Licht- oder Tag-

seite, die — -Seite als **Schatten-** oder **Nachtseite*** zu bezeichnen. Wie Licht und Schatten, Tag und Nacht, **Wärme** und **Kälte**, so stehen die beiden Seiten der tonischen (Tonarten-) Entwickelung einander gegenüber. Und wie Licht und Wärme sich stufenweise steigern und herabstimmen, gerade so (mit zwei Ausnahmen) steigt und sinkt in der Tonreihe der Karakter des Lichts und der Wärme.

15.

Kunsterfahrung und Kunstgesetz.

Wohl erkennen wir, dass diese Annahme der Polarität der Töne und der auf sie angewandte Begriff von Licht und Wärme vorerst nur das Recht in Anspruch nehmen darf, Eine Sache durch Parallelisirung mit einer andern zu erläutern. Was aber an der Vollständigkeit des rationellen Beweises fehlt, wird auf das Ergiebigste durch die **Kunsterfahrung** ergänzt; und zwar nicht durch die auf einzelne Künstler und ihre Werke gestützte, sondern durch die ganz allgemeine, die vermöge dieser Allgemeinheit die Form von **Kunstgesetzen** angenommen hat. Grundgesetz der Modulation ist, dass ein Tonsatz in Dur an der Stelle seines Verlaufs (Schluss des ersten Theils, Ueberschritt zu einem zweiten wesentlich neuen Satze) wo er der Steigerung bedarf, sich in die Tonart seiner Dominante (von C-dur nach G-dur) erhebt, an der Stelle, wo er sich zu beruhigen hat (gegen das Ende) sich nach der Unterdominante (von C-dur nach F-dur) wendet.*) Diese, in Tausenden und aber Tausenden von Kompositionen regelmässig zum Vorschein kommende Weise deutet auf ein tieferes Gesetz, als das Gefühl oder die Wahl irgend eines oder einiger Künstler, wären sie auch die höchsten, geben kann.

Eben so bestätigt das Modulationsgesetz das, was wir oben, unter 11, über das Mollgeschlecht in seinem Gegensatze zum Durgeschlecht gesagt haben. Wo Dur sich zu lichterer Erhöhung in

---

*) Das Nähere und die Ausnahmen giebt die Kompositionslehre.

höhere Durtonart der Dominante wendet, da wendet Moll sich in die nächstverwandte Durtonart (die Parallele) und findet da Erhellung und Kräftigung. Ja, sehr häufig kehren Mollkompositionen im letzten Satz' oder gegen das Ende in das Durgeschlecht ihrer Tonika, auf den Naturgrund mit seiner Frische und Kräftigkeit zurück; Moll findet in sich selber nicht volle Befriedigung. Beethovens C-moll-Symphonie ist dazu das leuchtendste Beispiel.

16.

Bedenklich scheint bei der unter 14 aufgestellten Reihe, dass die +-Seite mit Fis-dur, die —-Seite mit Ges-dur schliesst, beide Tonarten aber, hier als äusserste Gegensätze aufgestellt, identisch, enharmonisch ein und dieselbe Tonart sind. Es lässt sich mehr als eine Betrachtung hier anknüpfen. Wir wollen, statt allzuweit zu gehen, nur darauf hinweisen, dass das zweifelhafte und desshalb unsichre oder unfeste Wesen der Tonart Fis-Ges-dur auch bei den Komponisten von Karakter (3) zur Anschauung gekommen ist; man frage bei Seb. Bachs Fis-dur Fuge (cis fis eïs fis) im wohltemporirten Klavier und Beethovens Fis-dur-Sonate nach.

Auffallend ist ferner in beiden Reihen ein Rückschritt auf dem dritten Punkte; die Lichtseite

0	1	2	3	4	5	6
C	G	D	A	E	H	Fis

steigert sich von 0 zu 1 zu 2, ferner von 4 zu 5 zu 6; die Schatten senken sich auf der andern Seite

6	5	4	3	2	1	0
Ges	Des	As	Es	B	F	C

von 0 zu 1 zu 2, ferner von 4 zu 5 zu 6; aber die Drei erscheint, auf der Lichtseite (A-dur) in gemildertem Lichte, auf der Schattenseite (Es-dur) in angewärmterm Schatten. Am empfindbarsten wird die Abweichung im nächsten Fortschritte; E-dur erglänzt in überraschender, nach dem Stufenmaasse nicht zu erwartender Helle, As-dur ist tiefer in Nachtdunkel und Kälte gesunken, als man vom zweiten Schritte nach B-dur hätte erwarten dürfen.

Zu erklären vermögen wir diese Erscheinungen nicht, wir

können uns darüber nur auf das unmittelbare Empfinden und die Erfahrung in den Kompositionen, also auf Anschauung und Empfindung der Komponisten (5) berufen.

Wer hierin forschen will, darf nicht dabei stehen bleiben, die Kompositionen zu befragen, welche einen fraglichen Ton als Hauptton ergriffen haben, sondern muss besonders die Fälle untersuchen, wo Kompositionen in ihrem Verlaufe sich abweichend vom Grundgesetze der Modulation, einem entlegenerm Ton zugewandt haben; denn solcher Abweichung liegt meist ein inneres Bedürfniss für den ausnahmsweisen Ton zum Grunde.

17.

Der spezifische Karakter der Tonarten.

Der bedenklichste Schritt bleibt noch zu thun: die genaue Karakterbestimmung der einzelnen Durtöne. Das progressive Höher oder Tiefer, Heller und Wärmer oder Dunkler und Kälter kann als ein nicht zu verachtender Schritt zur Erkenntniss gelten, erschöpft aber die Sache keineswegs. Vielmehr tritt jeder Durton als ein besonderer, nicht blos quantitativ von andern Tönen unterschiedner in das Bewusstsein des Komponisten oder des Hörenden.

Einen rationellen Erweis für den besondern Karakter der Töne wüssten wir nicht zu geben; es ist sogar schwer, wo nicht unmöglich, sich anders als gleichnissweise darüber auszusprechen. Gleichwohl besteht dieser spezifische Karakter der Töne; das Bewusstsein der Komponisten von Karakter bezeugt ihn. Keiner derselben wird sich, so lange er seiner Komposition treu bleibt,*) zu einer Versetzung derselben in andre Tonarten verstehn, und wenn er es aus äusserlichen Beweggründen thut, nicht empfinden, dass er sie dadurch in ein falsches Licht gesetzt. Aber auch Fremde

*) Seltsamerweise ist Gluck selber, den wir mit Recht als einen der gewichtigsten Zeugen aufgeführt, seinen Kompositionen auch in Bezug auf die Tonart nicht treu geblieben, als er in Paris sie den französischen Ansichten und Ansinnen gemäss umgestaltete. Allein die damaligen Aenderungen haben so Vieles und Wichtiges betroffen, dass sie wenigstens keinen Beweis gegen die Karaktereigenschaft der Tonarten abgeben, — oder man müsste eben so gut Aufhebung der tiefsten Grundzüge Glucks aus ihnen folgern wollen.

werden dasselbe empfinden, sobald nur ihr Sinn für das Karakteristische in der Musik erweckt ist; keiner von ihnen würde genehmigen, dass z. B. Beethovens D-dur-Symphonie oder D-dur-Sonate Op. 10 oder 28 nach A oder G, nach Es oder C verpflanzt würden.

Ein solches zwiefaches Zeugniss ist auch ein Beweis, ein Erfahrungsbeweis.

18.

Noch ein zweiter Beweis findet sich von Aussen herbei, den man in seltsamer Verkehrung der Verhältnisse als einen Gegenbeweis gegen die Karakteristik der Tonarten hat gebrauchen wollen. Dieser Beweis trifft zwar nur einzelne Tonarten, kommt aber damit dem ganzen System zu statten. Denn wenn von einigen Tonarten erwiesen ist, dass sie bestimmten Karakter haben, so liegt der Schluss auf die andern nahe.

Der Karakter gewisser Tonarten findet sich nämlich in Uebereinstimmung mit dem Grundkarakter gewisser Instrumente des Orchesters, folglich durch deren Anwendung verstärkt und hervorgehoben. Hierhin gehört vor Allem der Hauptchor des Orchesters, das Quartett. Bekanntlich stimmt

die Geige in g $\bar{d}$ $\bar{a}$ $\bar{\bar{e}}$
die Bratsche in c g $\bar{d}$ $\bar{a}$
das Violoncell in C G d a
der Kontrabass in E A d g

letzterer in der tiefern Oktave; die genannten Töne können daher auf blossen Saiten hervorgebracht werden, und diese klingen heller und sind schallkräftiger, als die gegriffenen Töne, auch sind die Instrumente leichter behandelbar in den Tonarten, welchen die Töne der blossen Saiten angehören. Nun zeigt sich, dass die Töne

g d a, — im Basse a d g, —

auf allen diesen Instrumenten blos liegen; sie sind aber die drei wichtigsten (Tonika, Ober- und Unterdominante) in D-dur. Von ihnen greifen die Geigen nach E über, entfalten also in

d a e

auch die drei wichtigsten Töne für A-dur; dasselbe gilt vom Kon-

trabasse, der hinuntergreift nach E. Bratsche und Violoncell enthalten neben den wichtigsten Tönen für D-dur auch die von G-dur,

c g d,

kurz man findet die vier Instrumente am geneigtesten, sich in D-dur, ausserdem in A-dur und G-dur, gleichfalls in C-dur zu bewegen, — das heisst in der hellern Region der Tonarten, in der +-Seite. Besonders bezeichnet das Hauptinstrument des Orchesters, die Geige, die Tonart D-dur, die vor den andern scharf genannt werden muss, als ihren Hauptsitz. Die „hellen Geigen" (sprüchwörtlich) mit ihren scharfen Strichen wählen sich die helle Tonseite, das scharfe D-dur als verwandtes Element und verstärken seinen Ausdruck.

Gleiches liesse sich an andern Instrumenten, z. B. den D- und Es-Hörnern, den B-Klarinetten u. A., nachweisen.

Diesen Beweis hat man (G. Weber) dadurch in einen Gegenbeweis verkehren wollen, dass man gesagt: die Tonarten (D-dur) hätten an sich keinen besondern Karakter, sondern sie erhielten ihn durch die Instrumente, namentlich die Violinen, die gerade in g d a e gestimmt würden. Aber: warum werden sie denn so gestimmt? unumgänglich nöthig ist es nicht, ausnahmsweise sind sie sogar (z. B. v. Paganini) bisweilen anders gestimmt worden. Der einzige Beweggrund für die Stimmung liegt vielmehr im richtigen Gefühl vom Karakter des Instruments; dieser ist das Unabänderliche an ihm, die Stimmung ist nichts weniger als unabänderlich, sondern folgt nur jenem.

Es versteht sich übrigens, dass die genannten, wie alle andern Instrumente sich auch für den Ausdruck ganz anderer Stimmungen hergeben und mehr oder weniger geeignet sind, sich auch in andern Tonarten zu bewegen. Nur der Grundkarakter sollte festgestellt werden und nur er ist beweisend.

19.

Die einzelnen Durtonarten.

Müssen wir endlich an die Karakteristik der einzelnen Tonarten gehn, so tritt die grosse Schwierigkeit erst ganz grell hervor, für

künstlerische Anschauungen vollkommen exakten Ausdruck zu finden. Wir müssten wohl statt Schwierigkeit Unmöglichkeit sagen; denn die künstlerische Anschauung ist schwebender Natur, sie verbreitet sich gleich Schimmer und Hall über jede scharfe Gränzlinie, die man da oder dort ziehen möchte, sie gleicht den Kometen, die von einem festen Kern aus einen unbestimmbar weiten Lichtschweif auszuströmen scheinen. Es mag gelingen, den Kern künstlerischer Anschauungen zu bezeichnen, feste Umrisse nimmermehr; die Ausflüsse des Kerns sind so wenig begränzt, also umschreibbar, wie die Zahl möglicher konzentrischer Kreise um einen gegebenen Mittelpunkt bestimmbar ist.

Darin lag eben der Irrthum früherer Kunstphilosophen; sie trachteten nach einer konkreten Bestimmung, die im besten Falle nicht anders als beengend und darum eben widerkünstlerisch und unwahr ausfallen musste; sie nannten F-dur (1) konkret den Ton der Liebe, statt zu dem Ausstralungspunkte vorzudringen, von dem das Gefühl von F-dur und von Liebe nur eine der vielen Ausströmungen ist. Nur als Gleichniss, nur als Symbol kann ein solcher Ausdruck Zulässigkeit und Werth haben, nimmer darf man sich aber dahin verirren, unter solchem Gleichnissworte das weite, freie Leben der Kunst gefangen zu nehmen.

20.

Naturgemäss beginnen wir bei dem Ausgangs- und Mittelpunkte der Tonarten, bei C-dur. Es steht zwischen den Erhöhungs- und Erniedrigungstonarten, es ist indifferent, gleich fern von der wachsenden Entzündung der Kreuztöne als von den allmählig sich niedersenkenden kühlern Schatten der B-Töne, klar wie der helle Tag, aber ohne Sonnenglanz, heiter, aber ohne Theilnahme.

Man nehme die grosse C-Sonate von Beethoven zur Hand; nur dass diese sich mit dem Seitensatze zur sonnigen Höhe von E-dur erhebt — die normale Tonart G-dur konnte Beethovens warmes und frei umherschauendes Gemüth hier nicht befriedigen. Man blicke auf Mozarts heitere, nicht tiefe C-dur-Symphonie, oder auf die helle Festlichkeit, in der Beethoven seine erste Symphonie anstimmte.

21.

An C-dur schliesst sich nach der +-Seite G-dur, angehellt und angewärmt, wie von der emportauchenden Sonne der junge Tag, wie die Jugendzeit bei dem ersten fröhlichen Ausschaun in das beginnende Leben, kindlich froh, noch von den Gluten der Leidenschaft unberührt, der Gleichgültigkeit des indifferenten C-dur enthoben. C-dur ist ihm Tonart der Unterdominante, der Modulationspunkt, wo es ausruht, sich erfrischt, neuen Athmen nimmt; in seiner Oberdominante richtet es sich zu wärmerer Empfindung der erwachsenden Jugend auf.

Man frage bei allen G-dur-Sonaten von Beethoven nach.

In D-dur ist Licht und Wärme zu kräftigem Walten gereift, wie warmes und kräftiges Verlangen in der Brust des Jünglings. D-dur ist zunächst aktiv herausgreifend, kriegerisch, es ist die Tonart der Geigen, der scharfhellen D-Hörner und Trompeten, die sich von der Härtigkeit und Kälte der C- und tiefen B-Hörner eben so deutlich absondern, wie von der schattigen Weiche der Es-Hörner und Trompeten, die nur im Frieden und der Heruntermässigung des ewigen Paradespielens ihre Stimmung bei der Armee haben durchsetzen können.

Spontini, der Napoleonide, hat fast alle seine Ouvertüren in D-dur gesetzt; der Grundton des Militairischen trug es unbesehens über den der Opern davon. Auch seine Liebesgesänge folgen diesem Zuge; die französische Liebe ist vor allem aktiv und liebt den Glanz vor der Schwärmerei.

22.

Die dritte Tonart (16) A-dur folgt warm und hell, aber in gesänftigter Ausstralung; selbst die mächtigste Komposition dieses Tons, Beethovens siebente Symphonie, giebt von diesem Karakter Kunde, während die A-dur-Sonate Op. 101 geradezu die Apotheose dieser Tonart genannt werden darf.

Funkelnd hell steigt mit durchgreifender Wärme E-dur empor, heiter und leuchtend wie lauteres Gold. Noch ist ihm in keiner Komposition vollgenügender Ausdruck geworden, auch in der Fidelio-

Ouvertüre bei Weitem nicht. Wenn einmal in einer künftigen Oper Otto der Dritte in Rom die Kaiserkrone neu auf seinem jugendlichen Haupte befestigt, könnte nur E-dur in seiner heitern Sonnenpracht erschallen.

Nach ihm folgt das heisse H-dur, in dem Beethoven sein Schlachtbild gemalt, — und das gleissende Fis-dur, von dem unter 16 ein Wort gesagt worden.

23.

Ebenfalls schliesst nach der —-Seite die Reihe der B-Töne sich an C-dur an, zunächst F-dur. Ueber die Heiterkeit des vorangehenden Tons ist der erste leise Schatten gebreitet, die auf sich selbst gestellte Unbekümmertheit hat weichen und einem fremden Einflusse Raum geben sollen, ein sinniges Wesen macht sich geltend, gleich zugänglich der Heiterkeit, aber einer gemilderten, wie weicherer Empfindung und Rührung.

Die äusserste Gränze nach jener Seite hin bezeichnet Beethovens achte Symphonie. Will man inne werden, wie weit der in ihr angestimmte Freudenhymnus von ächter Jugendfreude absteht, so versetze man das Thema nach G-dur; es wird kinderhaft erklingen. Dass der Tondichter ganz Anderes im Sinne trug, zeigt das berühmte Des — und der ganze Verlauf der Dichtung. Kindlicher, aber weiche Rührung verschmelzend mit aufkeimender Heiterkeit, steigt die Pastoralsymphonie aus der schwebenden Quinte hervor.

Wie dem verhüllten Schoosse der Natur Lebensquellen entströmen, so quillt volles, rauschendes Leben in Frische und Fülle, nicht im heitern Lichte der andern Tonseite in B-dur hervor. Es ist die Fülle des Werdens, die sich im schimmernden Schatten hervordrängt, um hier auf unserer Erde ein rühriges, gesundkräftiges Leben zu beginnen und zu führen, — ob zu freudenvoller Erleuchtung, ob in zartere Rührung oder tiefere Ueberschattung gewendet, wer weiss es voraus? Beethoven richtete sich in seiner B-dur-Symphonie zu neuem Leben auf, stimmte in seiner grossen B-dur-

Sonate den Hymnus eines übermächtigen und überreichen neuen Lebens an.

24.

Jetzt folgt wieder die Milderung des dritten Tons. Es-dur tritt so mild wie F-dur, aber in tiefere Schatten gehüllt in die Reihe, weit ab von seinem Vorgänger, wie A-dur von dem seinigen; die weichen Es-Hörner sind in der Instrumentenwelt seine Verkörperung.

Aber die Heldensymphonie Beethovens? eine Heldensymphonie und dies milde, zur Wehmuth neigende Es-dur? — Die Heldensymphonie ist keine Schlachtsymphonie, nicht einmal eine Siegessymphonie, die Beethoven (Schlacht bei Vittoria) in D-dur angestimmt; sie ist das Epos eines Helden, der nach Beethovens damaliger Meinung der Welt Freiheit und Wohlfahrt bringen sollte. Sie schreit nicht, wie Ares, sie ist mild, wie Homers Achill, sie kennt Saitenspiel und Klage, und nur im Zorne trifft sie graunvoll. Es-dur war der rechte Ton; schon der erste Auftritt des Thema's in den Violoncellen im ersten nebelumhüllten Morgengraun beweist es.

Weitab von B-dur folgt auf das milde E-dur die nächste Tonart, As-dur, in Nacht gesenkt. Wenn man sie den Ton feierlicher Andacht nennt und dabei der Empfindungen und Gedanken an Grabesstätten erinnerlich ist, so mag in diesen Vorstellungen wohl die Wahrheit anklingen, wenngleich sie nicht in ihnen erschöpft ist. Beethoven hat in As-dur die Sonate Op. 110 geschrieben, von Ahnungen des verrinnenden Lebens bewegt; auch seine kleine As-dur-Sonate (die mit den Variationen beginnende) stimmt wohl ein; am merkwürdigsten aber tritt As-dur im Wechselspiel mit C-dur im Andante seiner C-moll-Symphonie auf.

Hinter As-dur tritt Des-dur auf, die Nacht mit ihren unheimlich anfröstelnden Gesichten und anstarrenden Bildern, dergleichen im zweiten Satze von Beethovens grosser F-moll-Sonate hervorschweben aus der Tiefe, der Milde, der Verklärung sich ent-

gegenheben und dann den Einsamen zurücklassen, hineingestossen in den rastlosen Sturm seines Lebens.

Den Schluss macht das zweifelhafte Ges-dur.

25.

Die Molltonarten.

Ueber die Molltonarten beschränken wir uns auf ein Wort. Jede Molltonart ist die Umwandlung ihrer Durtonart in dem Sinne des Mollgeschlechts (11) gegenüber dem Durgeschlechte.

26.

Nachbemerkung.

Eine letzte Betrachtung darf bei der Karakteristik der Tonarten nicht aus den Augen gelassen werden, wenn man nicht selbst von den sichersten Festsetzungen aus in Ungewissheit und Irrthum gerathen will.

Es ist die, dass in jeder grössern Komposition der Hauptton in Verbindung auftritt mit einer mehr oder minder grossen Reihe von andern, näher oder ferner liegenden Tonarten. Der Karakter einer Tonart kommt also niemals ausschliesslich und rein zur Wirkung, sondern in Verbindung und Wechselwirkung mit dem Karakter anderer Tonarten; und erst dieser Verband verschiedner Tonarten nebst ihrer Wechselwirkung auf einander giebt ein vollständiges Farbenbild des Tonwerks ab. So verwendet, um im Vergleiche zu bleiben, der Maler für sein Kunstwerk selten oder niemals eine einzige Farbe, wiewohl irgend eine Farbe den Hauptton dafür abgeben mag; er stellt verschiedne Farben nebeneinander, die sich gegenseitig bedingen, ja bisweilen zu verwandeln scheinen.

Daher eben ist die Bestimmung des Hauptttons und seines Karakters für die Erkenntniss eines Musikwerks nur ein erster Schritt zum Ziel und für sich allein stets unbefriedigend; es muss, von allem sonstigen Inhalt an Melodie u. s. w. abgesehen, der volle Modulationsgang erkannt werden. An keinem Musikstück' ist dies so deutlich zu gewahren, als an Beethovens Heldensymphonie. Sei das unter 24 über ihren Hauptton Gesagte noch so zutreffend, den-

noch wird Beethovens Stellung auf diesen Hauptton erst vollkommen begreiflich, wenn man den weiten Umkreis der gesammten Modulation (den weitesten, den wir in einem wirklichen Kunstwerke kennen) in das Auge fasst, den die Heldensage durchwandert.

II.
Anwendung auf Gluck.

Wir beschränken uns, das Theoretische voraussetzend, auf wenige (keineswegs vollständige) Hinweise, ohne uns auf den Inhalt näher einzulassen, als zum Verständniss dringend nöthig scheint. Diese Hinweise sollen nur dem weiter Forschenden an die Hand gehen, können also auf ein besonderes Interesse an ihnen selber keinen Anspruch machen.

Nochmals erinnern wir, dass wir bei Orpheus und Alceste die italienische Originalkomposition, nicht die französische Umarbeitung im Sinne haben.

Kaum bedarf es wohl der Erwähnung, dass Gluck von aller theoretischen Berechnung im Moment des Schaffens nichts gewusst, sondern instinktiv gehandelt hat. Die theoretische Behandlung dient blos der Erkenntniss und Ausbildung des Künstlers vor dem Moment des Schaffens.

1.
Orpheus.

Die Ouvertüre steht im indifferenten C-dur; sie hat zu den Schmerzen und Entzückungen der Oper nichts zu sagen, sondern betont nur den festlichen Augenblick, wo das erste Musikdrama klar und sicher, — so sicher Gluck es damals zu schauen vermocht, — an den Tag tritt.

Ihr folgt die Trauerfeier in C-moll, sie ist Feier der Trauer, nicht die sich selbst überlassene, das Herz durchwühlende Trauer; sie wird in angemessener trüber Farbe, aber mit der Mässigung und Haltung begangen, welche die Gegenwart des Königs und die weihende Umkränzung des Grabsteins gebieten.

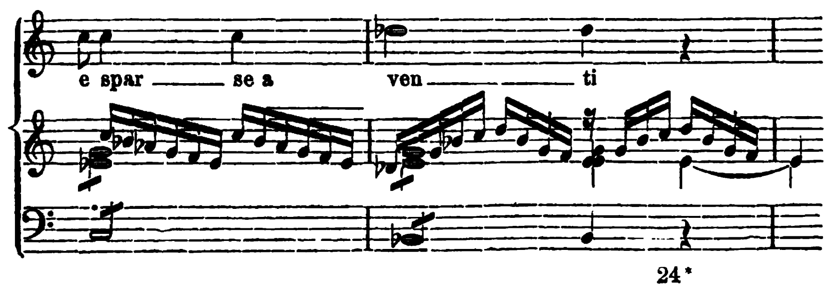
Mild folgt im milden Es-dur die Pantomime zwischen den

Trauerchören. Aber Gluck hat hier erfahren, was später in der Heldensymphonie Beethoven. Das wohlgetroffene Es-dur genügt ihm nicht, es wendet sich gar früh nach Molltönen und kann sich in ihnen kaum genug thun.

Der Trauerchor wendet sich von seinem C-moll mit grossem Nachdrucke (sogar B-moll heranziehend) nach F-moll und bildet da seinen Schluss als Halbschluss. Hier tritt Orpheus Liebesruf Chiamo il mio ben mit der vollen Macht eines von Zärtlichkeit übervollen gequälten Herzens, dem selbst der Tod nicht die Geliebte entrücken kann, in F-dur auf. Hier ist es, wo dieser Ton sich zur höchsten Macht seiner Innigkeit aufschwingt, die Instrumentation, den Einsatz der Stimme auf der Quinte, das aufgeregteste Mitgefühl aller Hörer herbeizwingend. Hier ist allerdings F-dur die Tonart der Liebe, jener Liebe, die immer und immer den geliebten Gegenstand begehrt, und nichts will und denkt und fühlt, als nur ihn, die den Entschwundenen doch noch gegenwärtig hat, weil sie nur in ihm lebt. Dreimal ertönt der Aufschrei dieser Liebe, durchdringend, wie der Hirschenschrei des zu Tode gejagten Thiers.

Die dazwischen tretenden Rezitative wenden sich mit ihrer Qual dahin und dorthin, — nach F-moll bei dem Anrufe der Verlornen, — nach dem düstern, hoffnungslos erkalteten C-moll, wenn der Verlassene klagt: „Es weint dein Gatte! er fodert dich von den Göttern, er sucht dich bei den Menschen und streut in alle Winde seine Thränen, seine Klagen!" Hier fällt das Gefühl seines Leids in den gemässen Ton, F-moll, zurück.*) Das zweite aufge-

*) Wie Gluck jeden Moment und jede Wendung im Sinne getragen, zeigt die ganz unvorhergesehene Andeutung der Vorstellung: streut in die Winde



regtere Rezitativ ruft einmal hell auf in B-dur (hell erscheint hier B-dur gegen die nachfolgenden Töne) den Namen Eurydice! und wendet sich dann schnell über G-moll nach dem Ton ätzenden Grams, nach D-moll, den man in Beethovens Largo aus der D-Sonate Op. 10 studiren kann.

Amor singt in G-dur. Die Figur ist kindisch.

In der Unterwelt öffnet sich die Pantomime in Es-dur, greift aber sogleich im vierten Takte tiefer nach As-dur und wendet sich gleich im fünften Takte nach F-moll; Es-dur hat nur diese tiefern Schatten anleuchten sollen.

Die Lyra des nahenden Orpheus kündigt sich helltönend an in dieser Nacht ewiger Klage; es musste C-dur sein. Der folgende erste Furienchor und Furientanz verdüstert das in C-moll. Das Flehen des Sängers schlägt in diesen Düsternissen ebenfalls den Ton C-moll an, wendet sich aber sogleich, schon im zweiten Takte, nach Es-dur. Dass die Modulation von C-moll nach Es-dur die nächstliegende, ist wahr, beweist aber nicht gegen die Karakteristik (denn Gluck hat eben so sicher in fremde Töne gegriffen) sondern nur, dass an dieser Stelle die nächste Modulation zugleich die gemässe war.

Nach dem milden Gesange verwandelt der Furienchor „Misero giovine" die Farbe; so unglücklich, wie „Misero" zu „Jüngling" passt, schliesst sich das beklemmte Es-moll an Es-dur. Der Schluss fällt nach F-moll. Dieser Ton bleibt bis zum Ende der Scene vorwaltend.

Der Tanz, der die folgende Scene, in Elysium, eröffnet, hat F-dur; der ruhig-heitre Anblick, der sich vor Orpheus öffnet, C-dur, der Chor der Seligen „Vieni à regni del riposo" wieder F-dur; diese Tonart bleibt bis zum Ende des Akts vorwaltend.

Ein letztes Wort über Orpheus letzte Arie Che farò senza Euridice. „Nach Text und Melodie ist sie Erguss liebender Zärtlichkeit; und dazu C-dur?" — Die Auffassung, die wir hier aussprechen, oder vielmehr der allgemeinen Stimme nachsprechen, ist falsch. Euridice ist zum zweitenmal, und nun (wie man annehmen muss) für immer Beute des Todes. Jetzt konnte sich nicht jener

Ruf des verlangenden Herzens wiederholen, der Anfangs im „Chiamo“ erschollen war, als es noch irgend ein Wagniss gab. Jetzt hatten nur noch Leidenschaft und Verzweiflung eine Stimme, nur zu sterben galt es. So — hätte ein gewöhnlicher Bühnendichter rhetorisch gehandelt, Gluck hatte nicht die abstrakte Verzweiflung vor sich, sondern ihn selber, der verzweifelte. Und das war Orpheus, dessen ganzes Leben in Eurydice aufgegangen, dessen Wundergesang nur für sie die Schrecken der Unterwelt überwunden hatte. Dieser Orpheus ist es, dem jetzt (so scheint es) die letzte Stunde gekommen ist. Da muss denn wohl im qualvollsten Augenblick, eh' er zu sterben die Hand erhebt, ihr Bild in heller, reiner Holdseligkeit ihm aufgehn, wie es stets das zärtlich geliebte, beglückende gewesen. Noch einmal lächelt er ihm zu (dies Noch einmal, diese Wiederkehr des ewig Verlornen ist, was von jeher die Herzen in dieser Arie so tief gerührt) und stürzt sich dann in sein Schwerdt, — wenn kein Gott es hindert.

2.

Alceste.

Die Ouvertüre, die erste zu einer Tragödie, musste natürlich in D-moll geschrieben werden, in dem Tone der hochtragischen neunten Symphonie Beethovens; stark und scharf in ihrer Trübniss erinnert die Tonart und die Ouvertüre an die Grossheit und die scharfgezogenen Lineamente der antiken tragischen Maske.

Ueber die grosse Scene vor dem Königshause haben wir schon Th. I, S. 360 im Allgemeinen gesprochen. Der erste Volkschor, dessen Grundton Mitgefühl ist, steht in Es-dur, wendet sich nach B-dur, kehrt aber wieder nach Es-dur zurück. Bei den Worten „Infausta reggia“ berührt die Modulation As-dur (die Unterdominante), um sich bei der Vorstellung, wie die Königsburg von den Seufzern klagender Stimmen wiederhallen werde, nach F-moll zu wenden, und bei dem Gedanken an die drohenden Feinde das düstere C-moll anzuregen. Dies Alles gehört Einzelnen (Solostimmen) an, die sich tiefer in die Gedanken und Gefühle der Lage versenken, das Volk tritt wieder in Es-dur auf und schliesst darin.

Die Pantomime steht in C-moll.

Der zweite Volkschor hat als Grundton G-moll; das kindlich an seinem Herrscherpaar hängende Volk wird durch Alceste's Anblick zu tieferm Mitgefühl angeregt. Der Chor tritt in G-moll an und bildet seinen ersten Schluss in D-moll; der Schluss fällt auf die Worte „di lagrime e di pietà." Von da wendet sich die Modulation nach A-moll (mit Durschluss auf „amplessi," — die Umarmung der Kinder) dann nach G-moll zurück, wo zur Bekräftigung die Unterdominante, C-moll, herzugezogen wird.

Der Modulationsgang bei dem ersten Volkschor beweiset darum nicht weniger, weil er der Grundregel der Modulation entspricht; letztere zeigte sich nur dem Inhalte gemäss. Der Modulationsgang bei dem zweiten Volkschor geht vom Grundgesetze der Modulation ab, weil der besondere Inhalt Abweichung gebot; denn das oberste, oder vielmehr einzige Gesetz für jegliche Kunstschöpfung bleibt immer die Idee, die zum Ausdrucke kommt.

Der Modulationspunkt im Rezitativ und die Arie Alceste's ist schon Th. I, S. 363 in Erwägung genommen. Die Einsprache der frommen und beängsteten Kinder hat As-dur mit Hinwendung nach C-moll und Schluss in C-moll. Alles das ist schon erkannt.

Der Chor schliesst in Es-dur, die ganze weite Reihe von Tonsätzen steht durchaus in B-Tonarten des Durgeschlechts, oder Molltonarten, meist der —-Seite.

Der Opferzug im Tempel mit seinen Bräuchen aus uralter Kinderzeit bewegt sich in kindlicher Frömmigkeit in G-dur vorüber; es ist die erste Kreuztonart, die in der Oper auftritt, und zwar nach Es-dur, keineswegs die nächstliegende Tonart im Modulationsschema.

Scharf und finster schliesst in C-moll der Priesterchor an, nachdem der oberste der Priester „mit Heroldstimme" (nach Gregors I. Vorschrift) die Fürbitte im hellen C-dur und unbewegt auf diesem c — e — g stehend angehoben. In der quälerischen Unablässigkeit dieses Chor's ist etwas von Luthers „Ich hab' ihm (Gott) mein Gebet recht um die Ohren gerieben."

Der erste Chorsatz, „Dilegua il nero turbine,“ stand in C-moll, der zweite schwingt sich nach Es-dur, um den Gott zu erinnern, wie er einst flüchtig und verbannt bei Admet eine Freistätte gefunden. Das Nähere ist theils Th. I, S. 368 angedeutet, theils bleibt es Jedem zur Prüfung überlassen. Der Grundton, C-moll, bildet den Schluss der Priesterfeier.

Die Musik des Opferzugs, G-dur, führt Alceste im Tempel ein. Ihr Gebet an den Unsterblichen entsteigt heisser Inbrunst des stets so sanften Gemüths (A-dur vereint beide Momente) hüllt sich aber bald (As-dur) in die Schleier feierlicher Andacht. Der Priesterchor in C-moll schliesst.

Das folgende Rezitativ des Oberpriesters hebt (I tuoi prieghi) in Es-dur an, lässt sich bei der Verkündung, dass der Gott sich geneigt erweise, nach As-dur hinab und wendet sich, da hundert Zeichen schon die Gegenwart des Gottes verkünden, in das schauervolle B-moll. Das Weitere ist gleich gemäss.

Das Orakel, — das erste wahrhafte im Leben der Tonkunst, — ertönt, wie mit heimlicher Glut brennend, in H-moll. Es ist der zweite Moment (oder der dritte) der den Kreuztönen zugehört.

In H-moll setzt der Chor wieder an, aber bald reisst die kindische helle Angst und Scheu Alles in Flucht hinein; der Chor hatte sich schnell in G-dur gewandt und schliesst da.

Alceste ist mit den Kindern allein geblieben. In der Arie fasst sie ihren Entschluss, strömt sie die Fülle ihres milden und kräftigen Wesens aus; das musste B-dur sein. Es ist etwas Fürstliches und Mütterliches in dieser Arie, etwas, das das viel gemissbrauchte Wort „Landesmutter“ wieder zu Ehren bringen könnte.

Wie beschämte Kinder kommen die Entflohenen in G-moll zurück; ihren trostvollen Alltagsspruch, womit sie sich rein zu waschen und die Sache abzumachen denken, kann nur C-dur austönen.

Im zweiten Akt, im Todeshain, walten wieder B-Töne; noch die Frage des Todesgottes erschallt in D-moll, der Chor der Unterirdischen ebenfalls, zwischen beiden das Solo Alceste's in

F-dur. Nun aber richtet sich im Sturmeswehen die scharf zufassende, erbarmungslose Macht des Todesgottes auf. Dazu war wieder nur D-dur möglich, das sich mit scharfen Geigenstrichen, mit packendem Rhythmus der Bässe, mit Posaunen und rauhen D-Hörnern waffnet.

Wenn Alles abgethan ist, dankt Alceste in Es-dur und die Pantomime schliesst das ganze düstere Bild in C-moll.

Von allem Weitern sehen wir ab und wenden uns zu dem Rezitativ Admets und Evanders.

Nach den Scenen unbedachter Freude, die den dritten Akt beginnen, wird hier erst dem wahrhaften Stand der Dinge wieder näher getreten. Die Musik hat noch keinen bestimmten Inhalt gefunden, nur die Worte lenken zum Ernst der Lage hin; daher ist das Rezitativ secco, wir sollen verstehen und aufmerken.

Und wie zutreffend ist hier die Modulation! Evander hebt seinen hellen Bericht von der aufrichtigen Freude des Volks in C-dur an und senkt sich in Rührung nach F-dur. Der Volkstrauer gedenkend, wendet er sich nach G-moll, — jeder fernere Schritt färbt sich nach dem Inhalte, nur dass nach G-moll und einer flüchtigen Wendung nach B-dur die Senkung in C-moll weniger in den Worten als im Anblicke des kaum dem Grab' entrückten, noch schwachen und wankenden Königs Anlass findet.

Der König hebt mit der Frage, aus welchem schlaftrunkenen Zustand' er erwache, in E-dur an; die Worte, „und welch' Wunder entrückt' mich dem Grabe,“ fallen auf F-moll; bei den Bildern des Todes wankt ihm (C-moll) die Besinnung.

Dem gegenüber, — und hier rechtfertigt sich, was wir oben über die Wendung nach C-moll gesagt haben, Gluck hält sich nicht unbedingt an das Wort, sondern an die Stimmung, — kann Evander sein „O lebe (erhole dich) mein König! — glückvolle Tage verspricht dir das Schicksal!“ nur in A-moll und F-dur aussprechen. Dann, das „Denke nur der Freude!“ bringt es nicht weiter, als zu C-dur; weiter: „Unserer Liebe Geschenk ist das Leben, das dir neu erwächst!“ wendet sich nach D-moll, ferner der Satz: „Unsere

Klage (1) errang es (2) vom Himmel; Einer deiner Trautesten (3) hat das Orakel vollzogen" (4) wendet sich bei 1 nach A-moll (und zwar durch den verminderten Septimenakkord,*) bei 2 tritt der tonische Dreiklang dieser Tonart ein, bei 3 neigt sich die Modulation nach G-moll, bei 4, zu dem letzten Worte, wird sie vollzogen.

Der König vernimmt hier das erste Wort vom Orakel; ihm wird heiss und unheimlich. Seine Worte, „Wie! was hör' ich! was sprach die Gottheit!" fallen in das dunkel-heisse H-moll; Evander wiederholt die Worte des Orakels in Fis-moll. Ueberall hier Kreuztöne und Moll. Und gleich weiter, des Königs Worte: „Grausamer Spruch! und du glaubst . . . ." Fis-moll, Wendung nach Cis. Erst bei des Königs wehem Ausruf: „O allzu ungerechter, unbegreiflicher Wille des Gottes" treten wieder B-Töne, Es-moll, B-moll, F-moll, C-moll, G-moll, aufeinandergedrängt ein, und wieder folgen, da der König Alceste's gedenkt (regt sich hier eine sonst ganz verborgene Ahnung?) Kreuztöne, H-moll und Fis-moll.

Man hat oft gewagt, in Gluck das Vorherrschen der Reflexion und des Deklamatorischen zu behaupten. Wie besteht solcher Einfall gegen diese Schritt für Schritt zutreffenden Schläge künstlerischen Instinkts? Den Reflexionsmenschen, den Rhetor würden die Worte, die Regeln der damaligen Theorie ganz anderswohin geleitet zu haben. Wer sich davon überzeugen will, schlage die Partituren Schweizers, Reichardts, B. Kleins auf.

3.
Paris und Helena.

Die helle, festliche, zuletzt freudig hinausglänzende und doch nicht von irgend einem tiefern Inhalt erhobene und durchwärmte Ouvertüre konnte keinen andern Ton finden, als C-dur. Für den zweiten Satz ergab sich schon damit A-moll, die Mollparallele des Haupttons, die Verschleierung, Trübung von A-dur, (22) das sich für glückvolle Aussicht dargeboten hätte. Dass weder Durtöne,

*) Th. I, S. 325 Anmerkung.

(F-dur etwa) noch das schwer umdüsterte C-moll dem Inhalt entsprochen hätten, ist klar.

Der kindliche Sinn im Opferlied an Venus steht in G-dur; in G-moll schliesst sich der erste Gesang des Liebenden an die noch nie gesehene Geliebte an und zieht die Parallele, B-dur, für die Opferpantomime (Weise des Opferlieds) nach sich; lebensvoller, aber nicht heller, sondern überschatteter Farbenton ziemt, nachdem der Herr sein Herz eröffnet, der stumm fortgesetzten Feier. Derselben Tonart fällt Paris zweiter Gesang zu, der beseelt ist und lebensfrisch, aber noch keineswegs siegsgewiss. Der dritte Gesang findet seine Stelle in F-dur, eben so das Duett des Paris mit dem verkappten Liebesgotte.

Uebergehen wir alles Unwichtigere, so kommen wir zunächst auf jene ironische Abfertigung, die Helena gegen Paris sich gestattet; die Arie steht natürlich in F-dur; Paris lamentose Arie, wo er den schönen Liebesträumen entsagt, fällt in F-moll.

Im dritten Aufzuge tritt der Athletenchor, von D-moll ausgehend, in G-moll, der Solosatz mit Chor in C-dur auf, das Ringerspiel in A-moll, wohl hauptsächlich wegen der nahen Lage zu C-dur. Paris süsses Lied wählt sich A-dur zum Sitze. Das Terzett und Paris Arie stehen beide in C-moll, Helena tritt im Terzett in Es-dur auf und verlässt die Scene in demselben Tone; die Stimmung beider Hauptpersonen wollt' es so.

Im vierten Akte steht das Duett beider in F-moll und dann in F-dur. Nur der letztere Ton könnte auffallen; aber es ist die Neigung der Herzen, die den Blick auf das drohende Schicksal versüsst.

Im wärmern und einschneidendern Ton', in D-dur, steht die Arie Helena's. Man könnte so mancher Liebesscene gedenken, die später Spontini in derselben Tonart gestellt hat. Bei ihm, dem Napoleoniden, lagen Kriegslust und chevalereske Liebe — denn das war bei ihm die Liebe stets, wo sie auch auftrat — gar nicht einander fern. Ein verwandter Ton erklingt in Helena's Arie, so weit sie auch von allem Spontinischen abliegt.

Dagegen musste Helena's Arie des fünften Akts, in der sie Paris Verrath klar zu erkennen glaubt und ihr Grundwesen, gesunde Kraft und Selbstgefühl, hell hervortreten, in C-dur stehn. Dass später ihr „Ah vincesti, son tua," — wunderlich für Hingebung an den Liebenden, — in E-moll hervorkommt, ist schon im Texte bemerkt worden. Im strahlend warmen E-dur hätte dies „son tua, prendine il pegno!" von ihren königlichen Lippen den Werbenden beseligt und erhoben, hätte sie wirklich ihn geliebt und dem Gleichwürdigen sich gegeben. Es liegt etwas von mésalliance in diesem E-moll.

Die zornige, der Vergeltung kriegslustig entgegenschauende Pallas Athene muss natürlich in D-dur weissagen. Der Schluss der Oper fällt in das klare ruhige C-dur, denn die Weissagung ist bei Seite geschoben.

4.

Iphigenie in Aulis.

Iphigenie ist die erste durch und durch dramatische Oper, die mit besonderer schlagkräftiger, wir möchten sagen, springender Thatsächlichkeit von einem Moment zum andern vordringt. Hier ist weder die träumerische Liebesversunkenheit des Paris noch das feierliche Weilen in ruhenden Zuständen, wie wir es in Orpheus und Alceste gefunden; der Moment wird schnell ergriffen und schnell abgefertigt, und so drängt eine ganze Folge von Momenten, unverhältnissmässig reicher und mannigfaltiger als in den bisherigen Opern, einander nach.

Hier konnte den Komponisten nicht die treffende Auffassung der einzelnen Momente befriedigen, er musste mehr wie zuvor darauf Bedacht nehmen, dieselben harmonisch zu verknüpfen und namentlich durch die Modulation gleichsam aneinanderzuschmelzen. Wohl kann sich dabei ereignen, dass ein einzelner Moment aus Rücksicht auf den grossen Zusammenhang des Ganzen nicht die Stellung oder Färbung erhält, die ihm, für sich allein betrachtet, zuzukommen scheint. Es muss zugestanden werden, dass in solchem Falle die Kunstleistung keine vollkommne ist. Wie aber, wenn sich kein

andrer Weg finden liess? Dann muss man anerkennen, dass es das erste Bedürfniss ist, die einzelnen Momente zu einem lebendigen, willenskräftigen und harmonischen Organismus zu vereinen, einen lebensfähigen Kunstkörper zu schaffen, nicht die einzelnen Glieder gleich anatomischen Präparaten herumzuwerfen, damit nur das Einzelne für sich gelte.

Die Grundlinien für solchen harmonischen Verband sind in der Kompositionslehre gegeben; die vorliegende Oper ist unter den gluckschen vorzüglich geeignet, die Rücksichten zur Anschauung zu bringen, welche dem Komponisten einerseits für den besondern Karakter des Moments, andrerseits für den Zusammenhang des Ganzen maassgebend waren.

Die Ouvertüre steht im hellen morgendlich-frischen C-dur; D-dur wäre kampffertiger gewesen, aber Kampf ist in dieser Oper nicht der Hauptinhalt. Die Einleitung zur Ouvertüre hat das düstere C-moll, wohl angemessen ihrem Inhalte, nothwendig in Bezug auf den folgenden Hauptsatz in C-moll.

Sie kann sich aber auch in andre Töne finden. Nachdem die Ouvertüre auf der Dominante G geschlossen, tritt Agamemnons kindliches aber trübes Gebet, derselbe Einleitungssatz, in G-moll — und zum drittenmal im mildbittenden Sinn' in Es-dur auf. Ja, wenn die Vorstellung vom Opfer der Tochter Agamemnons Sinn ganz umdüstert hat, ertönt derselbe Satz in E-moll. Denselben Ton hat Agamemnons folgende Arie; der strahlende Held und Gebieter, der königlich glänzend in E-dur einherschreiten sollte, wie ist er umdüstert in diesem E-moll, getrübt und erniedrigt im Wirrsal der Angst, des Zweifels, des unwürdigen und vergeblichen Trugs!

Im kindlichen G-dur stürmt der Chor der Krieger heran, Kalchas vor sich herdrängend. Krieger haben immer etwas von Kindern an sich, die Sorglosigkeit, den Unbedacht, die gedankenlose Lust; hier haben sie ihren Muthwillen an Kalchas Bedrängniss. Uebrigens schliesst an E-moll dieses G-dur harmonisch an. E-moll kehrt erst bei dem Satze der ernstern und besorgten Führer wieder; in G-dur schliesst der Chor. G-dur verwandelt sich in

G-moll und dies geht nach Es-dur bei den weissagenden Worten des Kalchas. Dicht anschliessend fodert in C-moll der Chor den Namen des Opfers und erhebt in Es-dur sein Gebet zu Diana.

Wir wüssten nicht darzuthun, dass alle diese Tonarten ihrem Sinne nach absolut nothwendig wären; aber sie sind wohl angemessen und der Gang der Modulation ist überall harmonisch geordnet.

In C-moll ertönt Agamemnons zweite Arie, in der er schwach und mit ohnmächtiger Klage vor Kalchas steht. Wie viel sicherer — und dabei wie lebensvoll und mild — ertönt nach dem vorübereilenden Chor (C-dur, A- und D-moll — man weiss nicht, wohin es geht) in B-dur die ermahnende Arie des Priesters!

Und wieder klar und hell, wie leidenschaftloser Jugend ziemt, ertönt der begrüssende Chor in C-dur; Klytemnästra hat im Genuss der ihrer Tochter dargebrachten Huldigung in ihrem Liede den Ton jugendlicher Heiterkeit wiedergefunden. Wärmer ertönt der Freudenchor, der in D-dur nach dem Abgang Klytemnästra's Iphigenien umschmeichelt. Denselben Ton hat Iphigeniens Lied, in dem sie ihr Verlangen nach Achill, dem geliebten Helden, ausspricht.

Nun erscheint Klytemnästra wieder. Ihre Arie, „Armez vous d'un noble courage," hat die Tonart F-dur. Ist das der Ton für die zürnende, in ihrem Stolz, ihrer Tochter verwundeten Fürstin, diese erste der nach der Schattenseite gewendeten Tonarten? — Wir haben darauf zweierlei zu bemerken.

Erstens ist die Tonart nur ein einzig Moment in der Karakterzeichnung; neben ihr wirken Melodie, Rhythmus, der gesammte Inhalt. Nun betrachte man den Inhalt dieser Arie: zuerst vernehme man diesen Trommelschlag der Anapästen, der fast unaufhörlich Sturm schlägt; sogleich wird man sich sagen, dass hier nicht aufwallender, lodernder Zorn in wild regellosen Flammen aufschlägt, sondern dass der Wille, der ganz bestimmte Befehl der stolzen Mutter den eigentlichen Inhalt der Arie bildet, und dass die Beschämung, vom Verlobten verlassen und verschmäht zu sein

(Fuyons la honte d'un refus . . . . . étouffez des soupirs trop indignes de vous) einen grossen Antheil hat. Der Gedanke, der Wille ist stark, — aber er darf nicht leuchten, er verschleiert sich. Uebrigens liegt die Kraft dieses Gesanges keineswegs blos im Rhythmus, auch in der Tonfolge. Diese geht von der Tonika, von f aus und zu f zurück, sie trifft oben und unten immerfort die Tonika, sie ist authentisch, das heisst in Kraft gespannt vom hauptsächlichen Ton bis wieder zu demselben. Selbst im Mittelsatze, wo nach einander die Tonarten B-dur, C-moll, D-moll, A-moll und wieder D-moll hastig hintreten und Alles einen wildern Karakter annimmt, bleibt dieser Karakter waltend.

Zweitens — und mit dieser Bemerkung wollen wir unsre Betrachtungen schliessen — müssen wir glucksche Karaktere in ihrem Zusammenhange betrachten, nicht in die einzelnen Momente zerreissen; denn stets hat Gluck danach getrachtet, nicht blos einem Karakter nach allgemeiner Färbung treu zu bleiben, sondern ihn durch seine Stadien psychologisch zu entwickeln; dies ist ihm aber nirgends besser gelungen, als gerade bei Klytemnästra. Klytemnästra tritt als Einzelfigur, also am freiesten von fremdem Einfluss

1. in ihrem heitern Liede, in G-dur,
2. in der Zornarie, in F-dur,
3. in ihrem tiefsten blutig - schmerzlichen Leid (par son père cruel à la mort condamnée) in H-moll,
4. in ihrer Empörung, entschlossen, gegen ganz Griechenland ihr Kind zu vertheidigen, in F-moll,

hervor. Man erwäge, wie zu allen vier Momenten die Farben gewählt sind, um ein künstlerisch-harmonisches Abbild des Karakters im innern Zusammenhange zu gewinnen.

Nachtrag

zu Theil I, S. 151.

Nachdem der Druck den zehnten Bogen des ersten Theils schon überschritten, hatten fast gleichzeitig Herr Dr. Lindner in Berlin und Herr Kammermusikus Fürstenau in Dresden die Güte, dem Verfasser Mittheilungen zu machen, die derselbe mit Dank wenigstens nachträglich benutzt.

Ihnen zufolge (in Verbindung mit dem von uns schon Mitgetheilten) ist Gluck gegen Ende des Jahres 1746 von England nach Deutschland, und zwar zuerst nach Hamburg gegangen und bald mit Mingotti in Verbindung gekommen, auch mit ihm und seinem Personal, namentlich mit seiner Gattin (wie wir bereits erzählt) nach Dresden gegangen, um daselbst sein Festspiel „Ercole“ am 20. Juni 1747 aufzuführen. Herr M. Fürstenau hat das einzige urkundliche Beweisstück dafür aufgefunden, einen Kabinetsbefehl d. d. Dresden, 15. September 1747: „Dem Sänger Christoph Gluck zu seiner Abfertigung ohne Berechnung, gegen Quittung 400 Thlr. aus der Reisekammerkasse“ zu zahlen.“ Das Prädikat „Sänger“ ist ein handgreiflicher Irrthum in der Ausfertigung.

Nach Schütz' Angabe*) wäre nun Gluck vom 23. September bis 7. Dezember 1748 als Kapellmeister bei Mingotti in Hamburg thätig gewesen, was (wie uns scheint) mit der Anwesenheit Glucks zu Anfang des Jahres 1748 in Wien und der Aufführung seiner Semiramis am 14. Mai desselben Jahres nicht in Widerspruch steht. Auch hat Gluck nach der Semiramis in Wien weder Anstellung noch Beschäftigung gefunden; seine nächste Schöpfung (ausser dem dä-

*) Schütz „Hamburgische Theatergeschichte,“ 1798.

nischen Festspiel „Tetide“) war die für Italien geschriebene Oper „Telemacco.“

Herr M. Fürstenau nimmt für wahrscheinlicher an, dass Gluck nur in der Zeit vom 15. bis 27. November 1747 die Operaufführungen der mingottischen Truppe in Hamburg geleitet habe; Mingotti sei nach Kopenhagen berufen gewesen und sein eigentlicher Kapellmeister Scalabrini möge zur Vorbereitung der dortigen Aufführungen nach Kopenhagen vorausgegangen sein und sei auch dort als Hofkapellmeister geblieben.

Ob Gluck zur Komposition des dänischen Festspiels „Tetide“ durch Mingotti's Empfehlung (allein diesem möchte wohl Scalabrini näher gestanden haben, der ebenfalls Opernkomponist war) oder unmittelbar vom Hofe berufen worden, ist ungewiss.

Verzeichniss

der

gluckschen Kompositionen.

Inhalts-Verzeichniss

des zweiten Theils.

Viertes Buch.

Die französische Zeit.

Fünftes Buch.

Der Ausgang.

Ende.

Anhang.

Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

No. 1. Arie von Carissimi.




duol' mes - ce E - li - si - re che si
be - ne io res - to e san-gue la co - stan - za al mio
duol' mesce E - li - si - re. A mo - ri - re, a mo - ri - re, a mo-
ri - re. — —

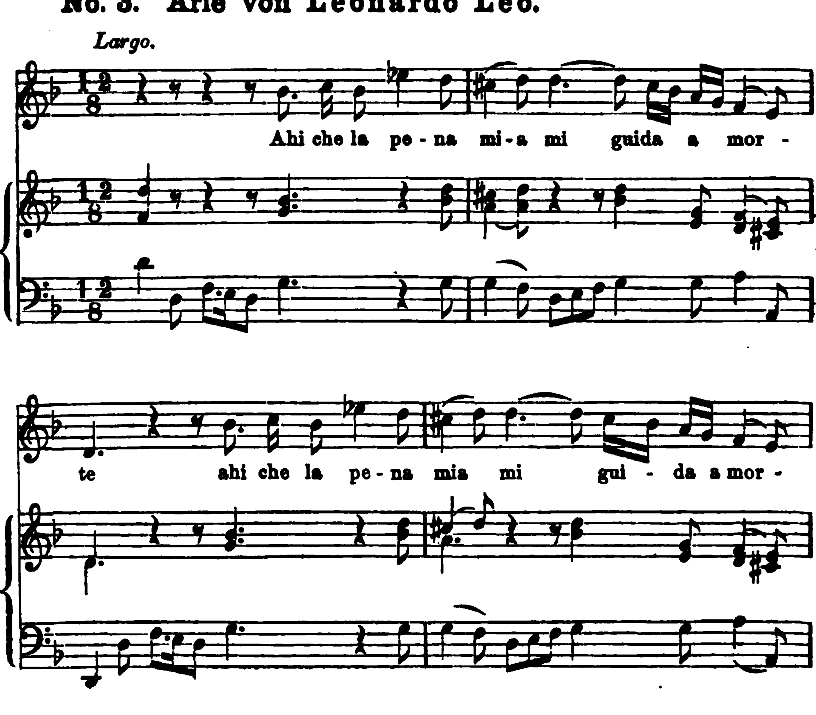
No. 2. Gesang von Salvator Rosa.



mà non so mai mà non so mai mà

non so mai can-giar de - si - o.

No. 3. Arie von Leonardo Leo.




te pie-tà non trova a mia fie - ri tor-men -
ti cer-co li mes-ti sos-pi-ri au - re ai ven -
ti. Oh dio chi fran-ge - rà, oh dio chi fran-ge-
ra le mie ri - tor - te. Ahi che la pe-na



No. 4. Arie von Alessandro Scarlatti.




cer-ti di mia fe - da
for - tu - na - ti miei mar-
ti - ri peg-ni cer-ti di mia fe - di
non par - ti - re, nò,
non parti - re, nó
non parti - re, non par - ti - re mai da
me.
For-tu - na - ti miei mar-ti - ri miei marti - ri fortu-

na - ti ve - ri pegni di mia fe - de non parti - re mai da me non par-

ti - re mai da - me. Ve - ri peg - ni di mia

fe - de non par - ti - re mai da me, non par - ti - re mai da

me. Fine. Clo - ri

Fine.


sen - te i miei sospi-ri l'amor mio gradi-sce e
cre - de ch'io son' degno di merce Clo-ri sen - te i miei so-
spi - ri l'a-mor mio gradi - sce e cre - do ch'io son deg-no di mer-
cè ch'io son deg - no di mer - cè.
Dal segno al Fine.

No. 5. Arie von Francesco di Majo, aus dessen Artaxerxes.





Arbaces.
Fra cen - to affanni e cen - to
pal - pi - to tre - mo pal - pi - to tre-mo e


sen - to tre - mo pal - pi - to
pal - pi - to tre - mo e sen-to che fred - do
dal - le ve - ne fug - ge il mio san-gue al
cor, fug - ge il mio san - - -


tr
gue al
cor
che
fred - do
dal - le
ve - ne
fug - ge
fugge il mio san-gue al


cor
fugge il mio san - gue al cor
fugge il mio san - gue al cor
fug - ge
fug - ge il mi - o san - gue al
tr
cor.


Fra cen-to af-fanie cen-to
pal-pito
tre-mo
tre-mo
e sen-to
che freddo dal-le
ve-ne
fugge il mio san-gue al cor


fug - ge il mio san - - - - - -
- - - - - - - - - - - - -
- - - - - - - - - gue al cor che
fred - do dal - le ve - ne


fug-ge fugge il mio san - gue al cor
fug-ge fugge il mio san - gue al cor fug - ge il mi-o
san-gue al cor il mio san - gue al
cor.
tr


Pre-
ve - do del mio be-ne il bar - ba - ro mar - ti - re
e la vir - tu sos - pi - ra, e la vir - tu sos-
V. I.
tr


pi - ra che per - se il ge - ni - tor, che
per - se il ge - ni - tor, che per - se il ge - ni -
tor.



No. 6. Cavatine des Orest aus Iphigenie auf Tauris, von Francesco di Majo. Scene 4, Akt 1.

Largo.

Per pie-ta deh nas-con-di-mi

Oboi con sordini.

Viola.

Vni. 1 u. 2 con sordini.

con sordini.

al-men di quel se-no l'a-cer-ba fe-


ri - ta non mi die che ti tol - se la
vi - ta quell' in - gra - to che l'eb - be da
te quell' in - gra - to che l'eb - be da
(?)


te. Ah no, fer-ma nas-
con-di quel se-no ah per pie-
tà.

No. 7. Arie aus Händels Admet.




si col mo-rir mi-o to-gliéte-mi alle pe-ne e-
ter-ni nu-mi e-ter-ni e-
ter-ni nu-mi chinde - -


te - vi o miei lu - mi in un per - pe-tuo ob-bli - o co-
si col mo - rir mi - o to - glie - te mi alle pe - ne toglie-
te - mi al - le pe - ne e - ter - ni nu - mi e - ter-
- ni nu - mi e - ter - ni

nu - mi!

tr

No. 8. Symphoniesatz aus Glucks Semiramis.




piano
tr
tr
tr
tr
tr


p
f
tr
8

No. 9. Arie aus Glucks Semiramis.

(Schluss des Rez.)

O cru - del - ta - de! o pe - na!

Tra - di - ta sprez - za - ta, che

p f p f

pian-go, che par - lo? se pie - no d'orgo - glio non

p f mf

cre - de do - lor. Che pos-sa provar-lo, quell' ani - ma in-gra - ta, che


pos-sa pro-var-lo quell' ani-ma in gra-ta quel pet-to di scoglio, quel
bar-ba-ro bar-ba-ro cor, quel bar - ba - ro
cor, quel bar - ba - ro cor.


Tra - di - ta sprez - - za - ta, sprez-
za - ta tra - di - ta che pian-go che
par - lo se pie - no d'or-go - glio non cre - de il
dolor? che po sa pro-var-lo quell' a - ni - ma ingra - ta quel


pet-to di scoglio quel bar-ba-ro cor che pos-sa pro-var-lo quell'
ani-ma in-gra-ta quel pet-to di scoglio quel bar - ba-ro
bar - ba-ro cor, quel bar - ba - ro
cor, quel bar - ba-ro cor.


Sen-
p
tir - si
mo - ri - re
do - len - te
e per-
f
p
f
p
f
p
du - ta
tro - var - si
in - no - cen - te
non
f
p
f
p
es - ser
cre - du - ta
chi
giun - ge a sof-


fri - re tor - men - to mag - gior?
chi? chi?
Chi? Che pos - sa pro - var - lo quell' a - ni - ma ingrata, quel
pet - to di scoglio, quel bar - ba - ro cor! che pos - sa pro - var - lo, quell'
8


a - ni - ma ingrata quel pet - to di scoglio quel bar - ba - ro
bar - ba - ro cor, quel bar - ba - ro
cor, quel bar - ba-ro cor!

No. 10. Aus Glucks l'Innocenza giustificata.




de. Di me stes - sa mag-gior si
Oboen.
fà. Di me stes - sa mag-gior si
fà mag-gior si fà.
Fiam - ma ig - no-ta nell' al - ma mi

No. 10. Aus Glucks l'Innocenza giustificata.




de. Di me stes - sa mag-gior si
Oboen.
fa. Di me stes - sa mag-gior si
fa mag-gior si fa.
Fiam - ma ig - no-ta nell' al - ma mi



scende, nell' al - ma mi scende, sen - to il nu - me m'in-
spi - ra, m'ac - cen-de. m'in -
spi - ra, m'ac - cen - de di me
stessa maggior si fa di me


stes - sa mag-gior si fà mag-gior si
fà sen - to il nu - me m'in-spi - ra m'ac-
Flavius. Rec.
cen - de . . . Ah, Va - le - rio, ah, Sig-nor, dell' in - no
cen - za pren - do - no cu - ra i Nu - mi! u. s. w.

No. 11. Ebendaher.



*) Die Violinstimme dieses Takts fehlt in der Partitur.



*) Die Violinstimme dieses Takts fehlt in der Partitur.


mi - ei ah dif - fen - di il mio can - dor
ah dif - fen - di il mio can - dor, ah, ri-
Valer. Recit.
vol - gi o cas - ta di - va . . . Oh Ro - ma . . .
u. s. w.
No. 12. Aus Glucks Ré pastore.
V. 1 u. Flöten.
Horn.
(pizz.)




In - ten - do, ami - co ri - o, quel bas - so mor - mo-
ri - o tu chie - di in tua fa - vel - la il
no - stro ben dov' è il no - stro


tr
ben dov' è.
In-
ten-do, in - ten - do ami-co ri - o quel bas - so mormo -



ri - o tu chie - di in tua fa - vel - la il
no - stro ben dov' è, quel
bas - so mor - mo - ri - o in - ten - do ami - co
ri - o tu chie - di in tua fa - vel - la il


no - stro ben dov' è il no - stro
ben dov' è, tu
chie-di in ten - do ami-co ri - o.
Recit.
Bel - la Eli - sa, I - dol mi - o Do - ve?

No 13. Aus Glucks dänischer Serenade Tetide.

Solostimmen.

Andantino.

Piano.

(6)

Diskant 1 u. 2.

3 u. 4.

Tenor.

Piano.

Ac - com - pa - gni

Ac - com-

Ac - com - pa - gni

del - la cu - na il ger - mo - glio av - ven-tu-

pa - gni del - la cu - na il ger - mo - glio av - ven-tu-

del - la cu - na il ger - mo - glio avven - tu-



tu - na la giu - sti - zia, la giu - sti - zia ed

la for - tu - na la giu - sti - - - zia ed

la giu - sti - zia ed

tu - na la giu - sti - zia ed il


il va - lor, ed il va - - lor.
il va - lor, ed il va - - lor.
va - - lor ed il va - - lor.
Disk. 3. 4.
ed o - nor d'e - tà cre - sciu - to in lui tro - vi il
in lui
Ten.
ed o - nor d'e - tà cre - sciu - to in lui
p

suo ri - po - - so la fe - li - ce ge - ni-
tro - vi il la fe-

tro - vi il suo ri - po - so

tri - ce il te - nu - to il te - nu - to ge - - ni
li - ce ge - ni - tri - ce

la fe - li - ce ge - ni - tri - ce il te - nu - to ge - ni-

L'ac - com - pa - gni la vir - tu - de

tor. L'ac - com - pa - gni la vir-

tor. L'ac - com - pa - gni la vir - tu - de


la for - tu - na la giu - sti - zia ed il va-
tu - de la for - tu - - - na la giu-
la for - tu - na
la for - tu - na la giu-


lor ed il va - - lor.
sti - zia ed il va - - lor.
sti - zia ed il va - - lor.
f



No. 14. Aus Glucks L'arbre enchanté.

Allegretto.

Ah, Monsieur Thomas, Monsieur Tho-

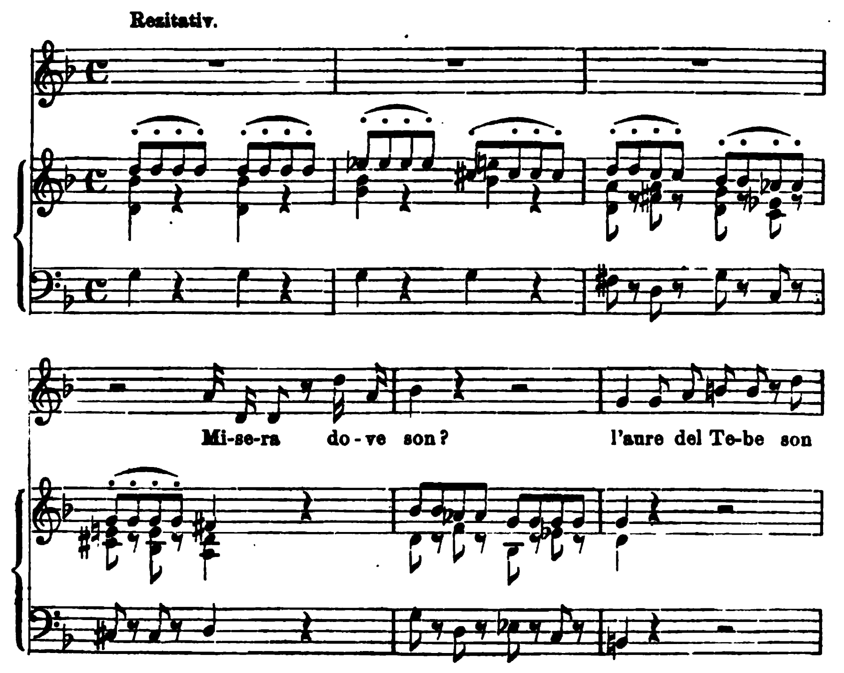
mas, ça'n se fait pas, Monsieur Tho-mas. ça'n se fait pas ça'n se fait


pas. Vous ô - tez l'é - chel-le, ah Monsieur Thomas, Monsieur Tho-
mas vous fu - yez a - vec el - le ça'n se fait pas. ça'n se fait
pas Monsieur Thomas ça'n se fait pas, ça'n se fait pas Monsieur Tho-
Adagio en pleurant.
mas. Vous ô - tez l'é - chelle, ah, Monsieur Tho-



No. 15. Aus Glucks Ezio.

Rezitativ.




queste ch'io re - spi - ro? per le stra-de m'ag-
Prestissimo.
gi - ro di Te-be e d'Argo; o d'al-le Greche sponde, di Trage-die se-
con - de, le do - me - sti - che fu - rie ven - ne - ro a que - sti
li - di del - la pro - le di Cadmo e de- gli A - tri - di


là d'un monarcha ingiusto l'in-gra-ta crudeltà m'empie do'r-
ro-re:
d'un padre tra-di-to-re
qua la col-pa m'agghiaccia
e lo spo-so in-no-cen-te
piano assai
ho sempre in faccia.
O im-ma-gi-ni fu-ne-ste, o me-


morie, o marti-ro! ed io parlo infe-
li-ce, io par-lo in-fe-li-ce ed io re-spi-ro!
Arie.
Presto.
Ah, non son
piano
io non son' i - o che par-lo; e il
forte


bar - ba - ro do - lo - re che mi di - vi - de il co - re, che
de - li - rar mi fa, che de - li - rar, che de - li - rar mi
fa. Ah, non son i - o,
che par - lo, e il bar - ba - ro do-



lo - re, che mi di - vi - de il co - ro, che
de - li - rar, che de - li - rar mi fa
che de - li - rar, che de - li - rar mi
fa. Ah, no! non son

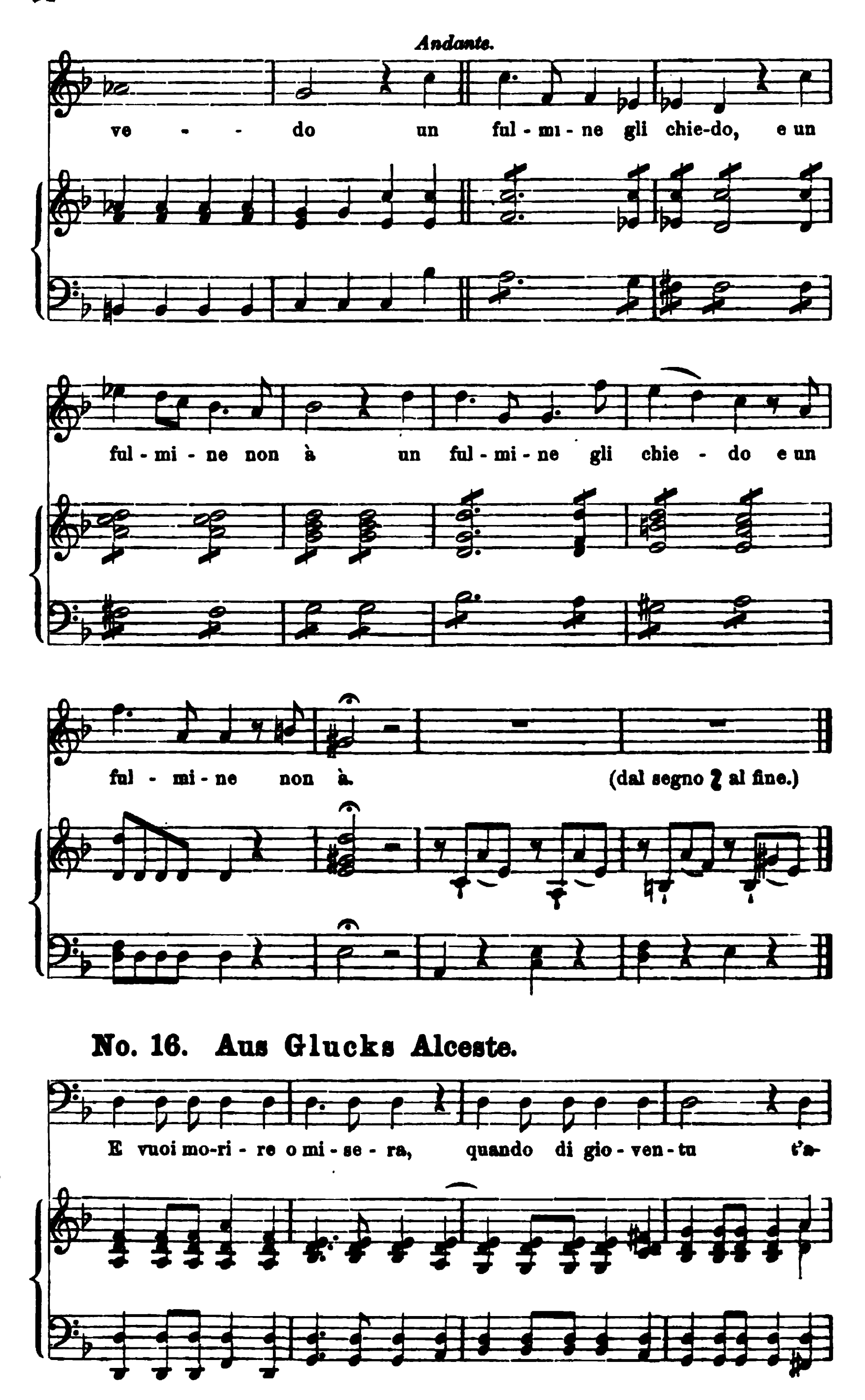

i - o
che par - lo
e il
bar - ba - ro do-
lo - re
è il
bar - ba - ro
do - lo - re
che mi di - vi - de il
co - re,
che de - li - rar mi
fa
ah,
ah
no,
ah,
ah
no!
non son io
che par - lo


no son io che par - lo, il co - re
p
mi di - vi - de mi di - vi - de il
p
bar - ba-ro do - lo - re che de - li - rar mi fa che
mi di - vide il co - re che de - li - rar mi fa.
p


No non par-lo
e il bar-ba-ro do-
lo-re, che mi di-vi-de il co-re, il
bar-ba-ro do-lo-re che mi di-vi-de il


co - re che de - li - rar mi fa che de - li-
rar che de - li - rar mi fa che de - li - rar,
che de - li - rar mi fa, che de - li - rar, che de - li-
rar mi fa.


Fine. Adagio.
Non
Fine.
cu - ra il ciel ti - ran-no l'af - fan - no l'af - fan-no in cui mi
p



No. 16. Aus Glucks Alceste.

dor-na il fio - re! Trop - po ti las - ci oppri - me - re in

forte

du - ra ser-vi - tu da un cie - co a-mo - re!

piano

No. 17. Aus Glucks Paris und Helena.




to, bra - mato og - get - - - to!
l'au - re che tu re - spi - - - ri
(Oboe.)
al fin re - spi - - - ro
(Oboe.)
al fin re - spi - - -


- - - ro. O - vun-que il guardo io
gi - - ro le tue va - ghe sem-bian - ze a-
mo-re in me di-pin - ge il mio pen-sier si fin - ge
le più lie - - - - - te spe-


tenuto
ran - - - - ze. E nel de-
tenuto
sio, che co-si m'empie il pet-to, cer-co te, (Oboe.)
chi amo te spe-
ro, e so-spi - - - - - ro.


Oh, del mio dolce ar - dor bra-
mato og - get - - to, bra-ma - to og-
get - - to, l'au - re che tu re-
spi - - ri al - fin re-
(Oboe.)



No. 18. Aus Glucks Paris und Helena.




vo - lo spie - ga - te il vo - lo spie - ga - te il
vo - lo spie - ga - te spie - ga - te e lei che al pia-
p
ce - re in fiamma i vi - ven - ti bat - ten - do su' ven - ti le
pen - ne leg - gie - re bat - ten - do su' ven - ti le


pen-ne leg-gie-re qui lie - ta gui - date co-lom-be amo-
ro - se di Ve - ne-re bel-la il vo-lo spie - ga - te il
vo-lo spie - ga - te spie - ga - te qui lie-ta gui-
da - te qui lie - ta gui - da-te gui - da - te.

No. 19. Aus Glucks Paris und Helena.

Dalla

(Alt.)

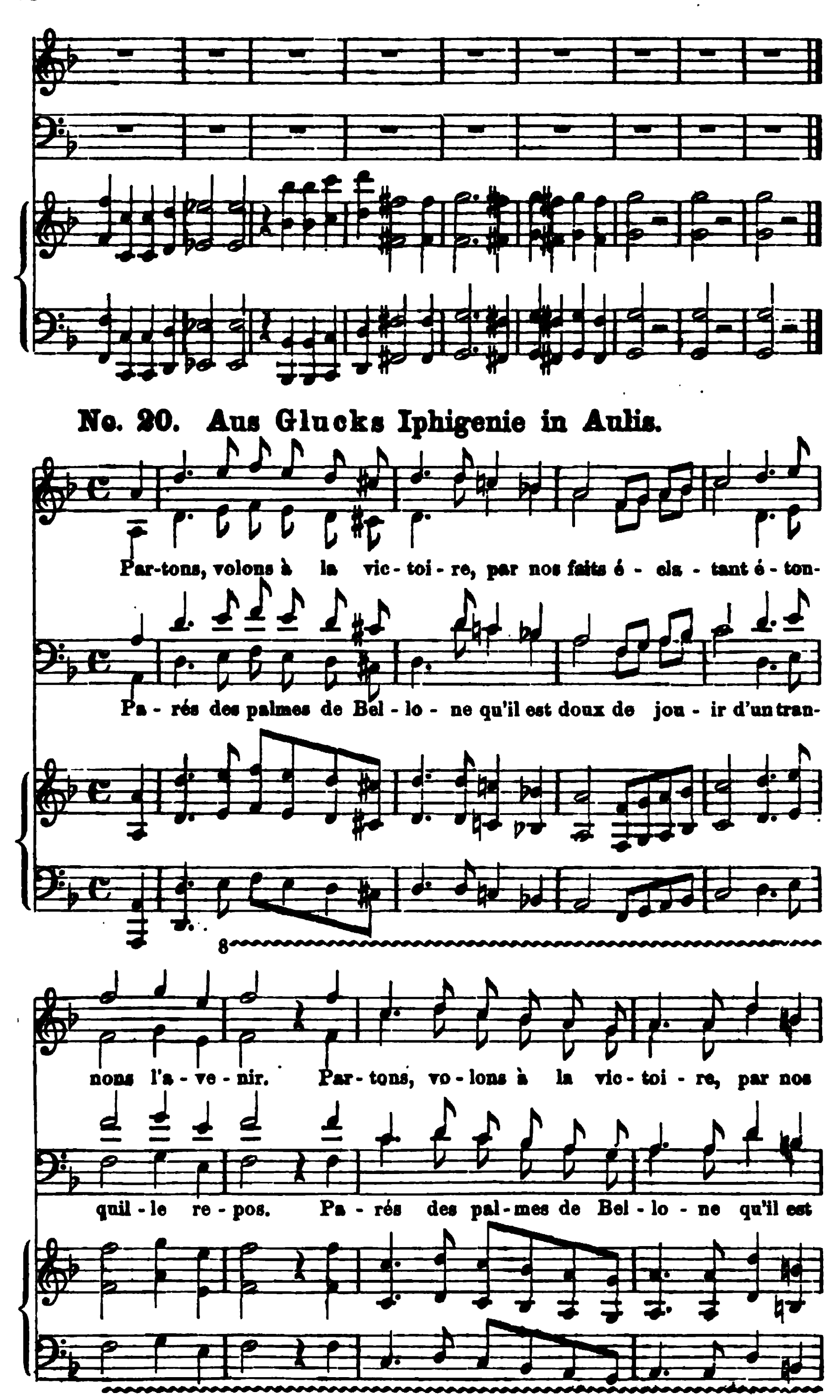
Dal - la reggia ri - lu-

reggia ri - lu - cen-te scendia no - i scendi a noi bel Dio di De - lo scen - di a


len - te, scendi a no - i scendi a noi bel Dio. Tu che al mondo agl'astri cie-lo
no - i scendi a no-i scendi a noi bel Dio di De - lo tu che all mondo
agliastri al cie-lo vi - ta dai mo - to e splen-
vi - ta dai moto e splen-
dai mo - to e splen-
sf
(Alt.)
dor tu di luce ampia sor-gente ampia sor-
dor tu - di


gen'a con vi-go-re col vi-go re de' tuoi ra-i nas - cer fa-i
de' tuoi ra - i a vi-cenda
col vigo-re de tuoi ra - i a vi-cenda nascer fa-i l'au - rea
lau - rea mes - se, il frutto, e il
mes - se, il frut - - to, - e il fior.

No. 20. Aus Glucks Iphigenie in Aulis.





*) „♭" (Die Note h ohne Widerrufungszeichen) steht in allen vier Partiturstimmen.



Notentypendruck von Julius Klinkhardt in Leipzig.

Gluck.

Scena 9

Recit. con l'Accomp:

remice ove sei.

for:

o, e dorror.

for:

for:

ka.

for:

7

